

Regione Siciliana
Assessorato dei Beni culturali
e ambientali e della Pubblica istruzione
Dipartimento dei Beni culturali
e ambientali e dell'Educazione permanente
Centro regionale per l'inventario,
la catalogazione e la documentazione
dei Beni culturali e ambientali (CRICD)
Servizio documentazione
Unità Operativa IX nastroteca - discoteca

ARCHIVIO SONORO SICILIANO
Collana editoriale del CRICD
coordinamento editoriale: Orietta Sorgi
comitato scientifico: Gaetano Pennino,
Orietta Sorgi, Gioacchino Vaccaro,
Francesco Vergara
ideazione: Girolamo Garofalo,
Gaetano Pennino, Orietta Sorgi
progetto grafico: Guido Mapelli

© Regione Siciliana 2008

edizione fuori commercio, vietata la vendita,
tutti i diritti riservati

due cd allegati RSC 07010/1-2
editing, masterizzazione e restauro audioregistrazioni analogiche:
Maurizio Curcio
acquisizione digitale immagini: Francesco Passante
organizzazione: Gabriella Caldarella
segreteria tecnica: Edoardo Augello, Maurizio Zerbo

stampa del volume: Eurografica, Palermo

stampa dei cd: International Media Service, Caronno Pertusella (Varese)

Sortino : suoni, voci e memorie della tradizione
di Sergio Bonanzinga.
Palermo : CRICD, 2008. (Archivio sonoro siciliano ; 5)
ISBN 978-88-903321-1-1
1. Sortino - Usi e costumi.
398.09458 CDD-21 SBN Pal0211699

CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"

In copertina: foto di Giuseppe Leone.
Referenze fotografiche: Mario Bonanno (p. 20 sotto); Sergio Bonanzinga (pp. 38, 40, 46, 48, 62, 64 sopra, 72, 76, 78, 80, 90, 152); Sebastiano Burgaretta (p. 86); Ignazio E. Buttitta (pp. 42, 50, 54 sopra); Gessica Faiella (p. 64 sotto); Paolo Magnano (14, 16, 68); Melo Minnella (p. 82); Salvatore Nicosia, Archivio Crescimanno (262, 70); Giuseppe Rio (20 sopra, 54 sotto).

ARCHIVIO SONORO SICILIANO

Regione Siciliana
Assessorato dei
Beni culturali
e ambientali e della
Pubblica istruzione



Sortino

Suoni, voci e memorie della tradizione

Sergio Bonanzinga

contributi di Francesco Giuliano e Gaetano Pennino

trascrizioni musicali di Santina Tomasello

collaborazione alla trascrizione e traduzione
dei testi in siciliano di Maria Cettina Giuliano

Centro regionale
per l'inventario, la catalogazione
e la documentazione
dei Beni culturali e ambientali
2008

La collana dell'Archivio Sonoro Siciliano si arricchisce di un altro titolo grazie all'entusiasmo e alla competenza del curatore di questo volume Sergio Bonanzinga e alla consueta professionalità della collega Orietta Sorgi. Ad essi e a tutti coloro che hanno cooperato alla migliore realizzazione della pubblicazione desidero quindi esprimere il più caloroso ringraziamento unito ad alcune brevi considerazioni suscitate dalla lettura dei testi e dall'ascolto dei brani.

I documenti sonori qui presentati ci restituiscono, intatto e sorprendentemente vivo, il tessuto di tradizioni orali sotteso alla vita quotidiana della comunità di un piccolo borgo siciliano, al ciclo delle stagioni, alle produzioni agricole, alle tappe principali della vita, dalla nascita alla morte. Una Sortino fuori dal tempo emerge così dalle pagine sonore che ascoltiamo, evocando una dimensione sospesa tra la dura realtà del mondo contadino povero ed austero e un passato mitizzato ricco di ritualità suggestive ed arcaiche. Non a caso Orietta Sorgi cita nella sua Presentazione la *destorificazione mitica* di De Martino che, a me storico, richiama la "storia quasi immobile" delle nostre terre, con l'eterno ritmo delle stagioni su cui si modella un sistema di rapporti produttivi di lunga - direi lunghissima - durata, un regime feudale, protrattosi fino alla metà del secolo scorso, permeando tutti gli aspetti della vita pubblica e privata della piccola comunità rurale.

Siamo però consapevoli che l'immobilità della storia non esiste e che la vicenda locale è sempre specchio - per quanto deformato, ridotto o ritardato - di fenomeni e processi di grande respiro il cui esito si misura su cadenze secolari. I richiami a quel mondo senza tempo, che in Sicilia è durato a lungo e che oggi faticosamente recuperiamo e conserviamo, non devono però farci dimenticare una realtà storica fatta di date ed avvenimenti, di personaggi e situazioni che, in qualche caso, è possibile documentare analiticamente ed affidare alla memoria collettiva.

È in questo senso che mi piace qui ricordare un momento, forse l'unico, in cui il nome di Sortino e quello del suo signore feudale, il marchese Cesare Gaetani, entrano a pieno titolo nelle stanze della "grande storia", nel caso specifico quelle della corte di Filippo III d'Asburgo re di Spagna e di Sicilia, at-

traverso i carteggi tra il Supremo Consiglio d'Italia a Madrid e la corte viceregia di Palermo che anni fa ebbero occasione di studiare presso l'Archivo General de Simancas (cfr Vergara 1991).

Siamo nel 1615, anno in cui si celebra a Palermo, sotto il governo del vicerè don Pedro Giròn, duca d'Osuna, il parlamento generale del Regno di Sicilia, cui partecipò, tra gli altri, il marchese di Sortino, che occupava il ventovesimo seggio del braccio baronale. In quella solenne circostanza, il marchese si rese protagonista di un coraggioso ed inconsueto atto di protesta contro il vicerè. In un memoriale del 1 agosto 1615 dal titolo "*Motivazione del voto contrario del marchese di Sortino nel Parlamento del 1615*", Cesare Gaetani esamina, con pacata ed acuta analisi, il grave stato del patrimonio reale in Sicilia e l'ormai esaurita capacità contributiva del Regno di fronte alle crescenti richieste della Corona. Ciò lo spinge a considerare inopportuna, anzi dannosa, la proposta avanzata da Osuna ed accolta dalla maggioranza parlamentare, di prorogare per altri nove anni il donativo straordinario di 300.000 scudi annuali. Il memoriale del marchese offre un importante saggio di analisi politica della situazione siciliana e costituisce al tempo stesso una forte denuncia delle spregiudicate manovre del vicerè tendenti ad acquisire consensi intorno alla sua proposta. Le accuse sono pesanti e precise. Osuna avrebbe infatti "*fulminato pubbliche et atrocissime minacce*" contro il procuratore del marchese per il suo voto contrario nella prima sessione del Parlamento. Il procuratore ne fu talmente intimorito che "*si assentò e mai più andò in Parlamento*". Indispettito dai quattro o cinque voti contrari ricevuti da esponenti del braccio militare, il vicerè non esitò a colpire in modo diretto gli interessi del marchese, sottoponendo i vassalli della terra di Sortino al pesantissimo onere dell'alloggio alle compagnie di cavalleria spagnola di stanza nell'Isola. Il Gaetani affermava con sicurezza che tale ritorsione intendeva esasperare gli abitanti di "*quella povera terra*", inducendoli a ribellarsi contro di lui. A tale scopo, i soldati avrebbero ricevuto ordini segreti che li autorizzavano a "*far mille molestie e violentie*".

La vendetta del vicerè si consuma lentamente ai danni degli inermi vassalli del marchese. Da un memoriale dell'estate 1616 – è dunque passato un anno dal precedente – apprendiamo che il duca d'Osuna "*s'è ridotto in tal furia*" da inviare a Sortino nell'inverno precedente il capitano Baraona e la sua compagnia "*con ordini tali che fu miracolo di Dio che non la distrussì*". In seguito mandò ad alloggiarvi la compagnia di cavalleria leggera di don Emanuel Carriglio pur "*non essendo detta terra atta a far simili alloggiamenti per esser asprissima e che la provisione di pane, orgio et pa-*

glia, li vengono fuori del territorio". Infine, nel mese di giugno 1616 ordinò che Sortino rifornisse le due compagnie di cavalleria di Siracusa ed Augusta "*ed è stata forza levar la paglia alli massari in campagna, che avevano conservato per la bestia, qual serà per morirse se l'incontra l'invernata rigida, e in conseguenza si perderà il seminario*". Non ancora contento, il vicerè inviò le compagnie di cavalleria di don Fernando La Cerda e di don Rodrigo Zapata con "*patente d'alloggio rigoroso straordinario e mai inteso*" ordinando di soccorrere le compagnie con denaro della comunità locale, dato che non aveva inviato la paga dei soldati.

L'austera prosa del memoriale lascia alla nostra immaginazione i particolari delle "*mille molestie e violentie*" cui potevano abbandonarsi alcune centinaia di soldati spagnoli privi di paga, lasciati praticamente liberi di sfogare il proprio malcontento sulla popolazione civile. Il testo si chiude invece con pacata formalità considerando che "*il Regno paga la cavalleria per sua diffensione e custodia e non perché il vicerè se ne serva per rovinare e precipitare le città e terre che li dona gusto, contro la santissima mente di Vostra Maestà*" .

Non so se il marchese seppe mai che il 14 settembre successivo Filippo III appose di proprio pugno sul verso del documento la seguente frase che, con eloquente concisione, illustra il sovrano distacco dai problemi del piccolo feudatario siciliano e della "*povera terra*" di Sortino: *Visto, y no se hable en ello hasta otra orden* (Visto, e non se ne parli fino a nuovo ordine). Nel frattempo, Osuna riceveva complimenti per il buon esito del Parlamento siciliano e veniva ricompensato con la nomina a vicerè di Napoli.

Il caso simbolico di Sortino ci fa riflettere sul doppio livello di subalterità vissuto per secoli da larga parte del territorio siciliano: da un lato il dominio signorile del feudatario, espresso da una fitta serie di privilegi e diritti gravanti sui vassalli e tuttavia circondato da un'aura di paternalismo che in certo modo garantiva ad essi una seppur stentata sussistenza; dall'altro, lo stato di sottomissione feudale dei baroni siciliani ad una monarchia lontana che operava su orizzonti politici in cui la Sicilia assumeva solo un trascurabile rilievo.

La memoria sonora della gente di Sortino ci fa più consapevoli di un passato da non dimenticare.

Francesco Vergara Caffarelli
Dirigente del Servizio
Documentazione
Direttore del Centro f.f.

La proposta di Sergio Bonanzinga di pubblicare le registrazioni di Sortino nell'*Archivio Sonoro Siciliano* della Nastroteca è stata accolta con immediato entusiasmo per una serie di motivi: primo fra tutti, la consistenza e la rilevanza del corpus, sia sotto il profilo quantitativo che sotto il profilo qualitativo. Più di cento documenti audio, dei quali, i più significativi, compaiono nei due dischi di questo quinto volume della collana, tali da rimandare, nella loro totalità e nelle loro reciproche interrelazioni, ad un universo sociale ancora compatto, omogeneo, largamente rappresentato da tutta la comunità. Malgrado molte delle esecuzioni non siano più funzionali, ma effettuate fuori dai contesti originari, esse esprimono infatti, accompagnate dal parlato degli ultimi testimoni della tradizione orale, un ricordo ben nitido, una memoria collettiva ancora attiva nel conservare e trasmettere.

Nel Terzo Millennio, benché il villaggio globale abbia coinvolto l'intero sistema planetario, stupisce questa piccola comunità iblea, dalle origini agropastorali, che ancora si riconosce in una sonorità di tipo orale, complessa e articolata, che abbraccia tutte le fasi della vita associata.

Quello che emerge di più saliente dall'ascolto dei due dischi, dalla lettura dei testi e delle note musicali è una dimensione esistenziale immersa in una forte sacralità, ben espressa dai suoni, dalle voci e dalle musiche folkloriche qui raccolte.

I tocchi delle campane, soliti annunciare al paese eventi festosi, come il battesimo e il matrimonio, (ma anche luttuosi) costituiscono infatti l'*ouverture* dei due dischi. Preludio, nel primo caso, della nascita, quando ninnananne e filastrocche codificavano la dimensione dell'infanzia e scandivano le varie fasi della crescita. L'ingresso del bambino nella comunità, costituiva infatti il primo evento del ciclo della vita da sottolineare attraverso "riti di passaggio": canti e giochi, feste e racconti. Così anche il sonno, in particolare, veniva accompagnato da quel meccanismo incantatorio provocato dal canto melodico delle madri e dal dondolare, dall' *annacare*, appunto, di una culla o *naca*, tenuta in sospensione da corde fissate alle pareti.

Una parte considerevole di suoni e canti, presenti nel primo disco, sono inoltre dedicati all'amore, soggetto privilegiato delle *canzuni* in occasione

delle serenate associate al corteggiamento e al fidanzamento. Il repertorio amoroso è qui ampiamente rappresentato anche nelle diverse espressioni della *gilusia* o *sdegno* (amore non corrisposto). Il matrimonio e tutta la fase preliminare rappresentava uno dei momenti più importanti del ciclo della vita e richiedeva pertanto una forte ritualizzazione, espressa anche attraverso un repertorio musicale sia vocale che strumentale: ne siano da esempi generi ancora in uso come la tarantella, la polka, il valzer, la mazurca e la quadriglia o contraddanza, che ricorrono in forma diffusa nei nostri dischi, eseguite da quelle "orchestrali artigiane" che, con strumenti musicali a corde, accompagnavano le feste e altri importanti momenti della vita collettiva.

Una rarità assoluta è qui costituita dal repertorio delle musiche funebri del lutto e del cordoglio. Gli antichi lamenti del mondo mediterraneo che accompagnavano il defunto nel passaggio verso il trascendente, sono oggi quasi del tutto scomparsi dall'orizzonte esistenziale delle comunità mentre piuttosto vitale si presenta ancora l'uso di accompagnare i funerali con marce funebri. Risulta pertanto di straordinario interesse il pianto eseguito da due donne (madre e figlia) in ricordo del proprio marito/padre scomparso, efficace ancora nel richiamare una tecnica di *ritualizzazione e destoricizzazione mitica del negativo* (De Martino 1975).

Un articolato e ricco percorso musicale si estende dai giorni della Passione al momento della Resurrezione, così come suoni e canti della mietitura e della trebbiatura nel rispetto dell'antica sacralità del grano e della terra: quando per molte ore e a schiena curva " si cantava sempre, c'era allegria, più si era in allegria, più si mieteva". E si cantava di tutto, avvicinandosi a voce solista o coralmente, dagli stornelli alle canzonette moderne, dai canti d'amore e di sdegno alle "storie" sacre e profane. Arcaici esorcismi e scongiuri (*nesci malignu che Ggesù è rrisuscitatu*, CD 2/7), invocazioni rituali e credenze divinatorie sui santi patroni (*Santa Suffia scitimi a trizza masinnò nun mi smovu ri ccà* CD 2/11), attestano la persistenza di significativi sincretismi magico-religiosi.

Al trasporto dei cereali e di altre merci in genere era strettamente correlato il canto dei carrettieri, oggetto di interminabili sfide canore durante le soste nei fondaci, per misurare la prodezza e la perizia di questo mirabile esempio di canto monodico siciliano. Se il canto del carrettiere, malgrado sia scomparsa la funzione d'uso, esprime ancora l'identità del mestiere, in rapido e inesorabile declino sembrano invece tutti gli altri generi musicali legati al lavoro tradizionale, dai suoni dei pastori a quelli dei mastri di forgia, fino ai canti delle lavandaie presso i lavatoi naturali: testimonianza di quella complicità e aggregazione femminile caratteristica della cultura popolare.

Un valore aggiunto è dunque conferito ai documenti raccolti nei due dischi e alla ricerca di Bonanzinga, soprattutto qualora si guardi alla stretta continuità con le registrazioni storiche condotte fra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Settanta del secolo scorso, conservate negli archivi di Etnomusicologia dell'Accademia di Santa Cecilia. Analoghe le registrazioni attuali delle ninnananne rispetto a quelle effettuate nel 1955 da Collaer, Marcel-Dubois e Tiby e nel 1960 da Antonino Uccello. Minime variazioni si riscontrano inoltre nei canti della mietitura, corali quelli di recente rilevazione, a voci alternate, secondo la tradizione, quelli documentati nel 1960 da Antonino Uccello. Se le *vanniate* di caldarroste e ciliegie registrate dalla voce del medesimo ambulante nel 1955 da Collaer, Marcel-Dubois e Tiby, presentano strutture poetico-melodiche assai più articolate rispetto a quelle oggi registrate, le sonorità pastorali attualmente non differiscono da quelle rilevate in passato.

Elementi di continuità mostra infine il teatro dell'*opera dei pupi* di Sortino: fra il 1961 e il 1965 Antonino Uccello svolge la prima documentazione sul *puparo* Ignazio Puglisi, testimoniando le fasi più salienti della sua vita e del mestiere. Fra il 1965 e il 1975 Antonio Pasqualino registra tre importanti spettacoli del maestro Puglisi, oggi conservati nella fonoteca del Museo Internazionale delle Marionette e negli archivi della Nastroteca del Centro. Nel 1996 nasce a Sortino, grazie all'impegno del nipote Ignazio Manlio Puglisi, il "Museo dei Pupi", dove è stata registrata la *Morte di Ruggiero di Risa* che evidenzia la continuità stilistica ed esecutiva con lo spettacolo eseguito trentanni addietro dal nonno.

In definitiva, il paesaggio sonoro di Sortino, ancora così vivo e presente in questo volume, rappresenta una sfida contro l'accelerazione del tempo storico, le rapidissime trasformazioni degli ultimi decenni. Un'ostinata resistenza al cambiamento, un prevalere della *langue* sulla *parole*, dell'invarianza, della collettività sull'individuo: caratteristiche di quell'*obbligatorietà del rito* (cfr. Miceli 1972), che ancora tende a riaffiorare con pregnanza attraverso i suoni, le voci e le musiche di questa piccola comunità dell'altipiano ibleo.

Orietta Sorgi

Dirigente dell'U.O. IX
Nastroteca - Discoteca



17	Premessa
21	Da Pantalica a Sortino <i>Francesco Giuliano</i>
23	Ricerche a Sortino del Centro Nazionale Studi di Musica Popolare <i>Gaetano Pennino</i>
27	La documentazione sonora: generi e occasioni, funzioni e valori
28	Canti dell'infanzia
32	Canti d'amore e di sdegno
37	Strumenti musicali e repertori strumentali
49	Pratiche musicali e celebrazioni rituali: Defunti, Settimana Santa, Santa Sofia e Natale
69	Canti di lavoro (contadini, carrettieri, lavandaie) e richiami di venditori ambulanti
77	La "musica" dei pastori e dei mastri di forgia
81	Voci e ritmi dell' <i>opera dei pupi</i>
89	Testi e traduzioni
91	CD 1. Il ciclo della vita
117	CD 2. Feste, Mestieri, Spettacoli
145	Trascrizioni musicali <i>Santina Tomasello</i>
153	Riferimenti



Premessa

Questa iniziativa editoriale si collega a un evento risalente a quasi dieci anni addietro: nel settembre del 1999 l'Associazione Folkstudio di Palermo riceve una richiesta di consulenza per l'organizzazione di "attività musicali" da parte dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Sortino. Rosario Perricone, in qualità di segretario del Folkstudio, risponde proponendo un *Corso di formazione per etnomusicologi* finalizzato alla pubblicazione di un *compact disc* dedicato alla tradizione musicale locale, e chiedendomi di curare direttamente l'iniziativa, in collegamento con Francesco Giuliano, allora Assessore alla Cultura nell'Amministrazione Comunale del Paese ibleo.

Conoscevo già Sortino, dove nell'estate del 1987 ero andato a incontrare Paolo Carpinteri, un anziano pastore che aveva rivelato ad Antonino Uccello i segreti della "musica dei campanacci" (1973: 175). Avevo inoltre ascoltato le registrazioni effettuate per conto del *Centro Nazionale Studi di Musica Popolare* negli anni 1955 e 1960, nonché letto le pagine di Uccello sul *puparu* Ignazio Puglisi (1965: 32-36), di Giuseppe Giacobello sui riti terapeutico-divinatori legati al culto di santa Sofia (1997: 91-92) e di Ignazio E. Buttitta sulla processione pasquale del *Nummu rù Ggèsu* (1999: 73-76). Accolgo quindi con entusiasmo la proposta di Rosario, svolgendo nel gennaio del 2000, presso i locali del Circolo Didattico, un corso dal titolo *Teoria e pratica dell'indagine etnomusicologica*, articolato in quindici ore di lezione.

Il corso – tenuto insieme a Fatima Giallombardo (impegnata a trattare gli aspetti più specificamente antropologici) – viene frequentato da un gruppo di giovani insegnanti e musicisti sortinesi (Fabio Barbagallo, Lucia Cammarata, Nunzio Caruso, Vincenzo Di Maria, Giuseppe Pane, Gianfranco Rafalà, Carmelo Salemi, Sebastiano Tuccitto) e dal cantautore siracusano Carlo Muratori. Nell'ambito dell'attività didattica viene anche condotto un rilevamento esemplificativo con la partecipazione di alcuni suonatori e cantori locali. Qualche mese più tardi Muratori effettua un ulteriore sondaggio, registrando presso il Centro Anziani vari canti e alcune melodie al flauto di canna. L'interesse dei materiali emersi in queste circostanze e il desiderio di

proseguire l'indagine avviata nel 1987 stimolano la programmazione di una ricerca sistematica, da realizzare con la collaborazione di alcuni fra quanti hanno promosso e frequentato il corso: l'Assessore Giuliano e i musicisti Lucia Cammarata e Vincenzo Di Maria (questi ultimi presenti anche come esecutori in alcune registrazioni).

I rilevamenti si concentrano nei mesi di novembre-dicembre del 2000, per proseguire saltuariamente nel febbraio 2002 e nel settembre 2005. La qualità e quantità dei documenti raccolti – circa 150 tra canti, richiami, ritmi di lavoro, musiche strumentali, suoni di campane e del teatro dei *pupi* – vanno al di là di ogni aspettativa: all'alba del Terzo Millennio è stato ancora possibile rilevare a Sortino le più significative espressioni musicali correlate ai momenti fondamentali del ciclo della vita (infanzia, matrimonio, morte), alle principali celebrazioni festive (Natale, Settimana Santa, Santa Sofia, Defunti), agli antichi mestieri (contadini, pastori, carrettieri, venditori ambulanti, fabbri, lavandaie) e all'*opera dei pupi*.

L'edizione di un volume con allegata documentazione sonora, inizialmente concordata con l'Amministrazione Comunale di Sortino, che aveva offerto supporto logistico alla ricerca, si concretizza in seguito solo grazie alla disponibilità del *Centro regionale per l'inventario, la catalogazione e la documentazione dei Beni culturali e ambientali*, che nell'ottobre del 2006 accoglie la richiesta di ospitare la pubblicazione nella collana "Archivio Sonoro Siciliano".

I settantotto documenti sonori contenuti nei due dischi allegati al testo offrono una straordinaria testimonianza del repertorio etnomusicale di un piccolo centro della Sicilia iblea. Sessantotto sono stati registrati nel corso dei rilevamenti da me condotti tra il 1987 e il 2005. A questi si aggiungono dieci preziose registrazioni provenienti dagli *Archivi di Etnomusicologia* dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia (fino al 1989 *Centro Nazionale Studi di Musica Popolare*) e dalle collezioni dell'*Associazione per la Conservazione delle tradizioni popolari* di Palermo. Si tratta di nove fra canti e richiami di venditori, risalenti al 1955 (raccolta 27, ricerca di Paul Collaer, Claudie Marcel-Dubois e Ottavio Tiby) e al 1960 (raccolta 54, ricerca di Antonino Uccello), e di un frammento di spettacolo eseguito nel 1975 dal "puparo" Ignazio Puglisi (ricerca di Antonio Pasqualino).

Se i *suoni* e le *voci* conservati in questi dischi raccontano un universo agropastorale oggi in gran parte tramontato, conforta rilevare che a Sortino le pratiche musicali legate alla fascia "artigiana" e ai contesti devozionali anco-

ra pervicacemente resistono, e che giovani musicisti come Carmelo Salemi, Gianfranco Rafalà e Vincenzo Di Maria (direttore tra l'altro di uno dei due complessi bandistici attivi in Paese) si impegnano in progetti che presentano diversi tratti di continuità con i saperi musicali ereditati dai padri.

Dall'incontro con Paolo Carpinteri – avvenuto ormai più di vent'anni fa – alla confezione editoriale di questo lavoro, tanti sarebbero i fatti e le persone da ricordare e numerosi i debiti da saldare. Ai Sortinesi protagonisti dell'indagine, alcuni dei quali non sono più con noi, va anzitutto il più grato dei pensieri. Desidero poi ringraziare amici e colleghi che in varia misura hanno incoraggiato la ricerca e sostenuto la realizzazione di questo progetto editoriale: Giorgio Adamo, Sebastiano Burgaretta, Ignazio E. Buttitta, Fatima Giallombardo, Giovanni Giuriati, Guido Mapelli, Gaetano Pennino, Rosario Perricone, Orietta Sorgi e Francesco Vergara. Un ringraziamento particolare devo a Francesco Giuliano e a Orazio Mezzio, che guidava l'Amministrazione Comunale negli anni in cui si è svolta la fase più intensa dell'indagine. Un debito di riconoscenza si deve infine a quanti hanno concesso la riproduzione di materiali appartenenti alle loro collezioni: gli *Archivi di Etnomusicologia* dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma, nelle persone di Annalisa Bini (Responsabile attività culturali e bibliomediateca) e di Bruno Cagli (Presidente); l'*Associazione per la Conservazione delle tradizioni popolari* di Palermo, nella persona di Janne Vibaek (Presidente); i fotografi Giuseppe Leone e Melo Minnella; la signora Gessica Failla e i signori Mario Bonanno, Paolo Magnano, Salvatore Nicosia e Giuseppe Rio di Sortino.



Da Pantalica a Sortino

Francesco Giuliano

FIN DALLE ORIGINI LA STORIA DI SORTINO è stata legata all'antico centro di Pantalica, distrutto nel Medioevo, all'inizio della dominazione sveva, e di cui oggi restano visibili solo il Castello (*Anaktoron*) e la necropoli rupestre. A poca distanza da Pantalica, sul monte Aita situato lungo la valle dell'Anapo, i Berberi islamizzati avevano edificato una torre di guardia (*shortin*), che divenne in seguito il fulcro politico-militare del feudo normanno di *Xiurtinu* (*Sciurtinu*, come ancora si usa dire nella parlata locale), istituito su licenza di Ruggero II d'Altavilla (1130-1154). Dopo la distruzione di Pantalica, i superstiti si rifugiarono nella vicina roccaforte, offrendo così incremento e sviluppo al nuovo territorio. Nei secoli successivi diverse famiglie feudatarie si succedettero. Nel 1477 il feudo fu acquistato dai Gaetani, famiglia di potenti commercianti trasferitisi da Pisa a Palermo, che esercitarono la loro signoria fino al 1796. I Gaetani sfruttarono al massimo le risorse naturali del territorio: i boschi e le acque del fiume Anapo. Queste ultime si rivelarono la più grande fortuna economica soprattutto per il rifornimento idrico della città di Siracusa.

Sortino subì gravissimi danni dal sisma del 1542, ma la funzionalità del Castello fu ben presto ripristinata e il villaggio riprese a vivere. Nel 1693 un altro immane terremoto distruggeva i centri abitati del Val di Noto, compresa Sortino. Seguì ovunque una grande rinascita. Sortino risorse, ma non più sulla scoscesa fiancata sud del monte Aita, ma sulla sua cresta, a margine del centro diruto, al sicuro dagli smottamenti che tempo prima avevano causato il crollo di diverse abitazioni dell'antico villaggio. Sortino rinasceva con un nuovo volto, ricca di numerose chiese tardobarocche, eleganti, fastose e leggere nello stesso tempo, di palazzi nobiliari dalle linee sobrie e con un impianto urbanistico "a croce" ispirato a quello palermitano, con al centro la piazza dei Quattro Canti.

I Sortinesi parteciparono in vario modo e con entusiasmo alla ricostruzione: dagli aristocratici ai *massari* (piccoli possidenti di terra e bestiame), dagli apicoltori agli artigiani, dai pastori ai contadini. La vecchia Sortino non c'era più, ma non erano affatto morte le consuetudini e le memorie dei tempi andati. Mestieri, riti e vita quotidiana restarono difatti caratterizzati da una forte continuità col passato, almeno fino ai grandi mutamenti intercorsi nella seconda metà del Novecento: sia per la forte emigrazione sia per la intensa industrializzazione di alcuni Centri vicini (Melilli, Priolo Gargallo, Augusta). Ciò nonostante Sortino ha saputo in parte conservare la propria identità culturale, sia in campo ergologico (vanta il primato ibleo nella produzione del miele, oltre a offrire pregiate varietà locali di olio di oliva, formaggi e arance) sia riguardo alle tradizioni specialmente legate alle celebrazioni festive della Settimana Santa, di San Sebastiano e di Santa Sofia, oltreché al teatro popolare delle marionette (*opra ê pupi*). Non è un caso che a Sortino siano stati istituiti un *Museo dei Pupi* e una *Casa Museo dell'Apicoltura Tradizionale*, a cui sono collegate rassegne e sagre organizzate con cadenza annuale.

Se le antiche feste religiose e il teatro dei *pupi* resistono perché sempre vissuti e rivissuti come momenti di forte aggregazione sociale, rischia invece di scomparire quanto ricorda l'antica – e spesso “dolorosa” – vita quotidiana: dal gioco al lavoro, dalla manifestazione dell'amore a quella della disperazione per la morte di un congiunto. Tutto ciò è testimoniato da quanto raccolto nel corso dell'indagine etnografica presentata in questo volume. L'iniziativa, sostenuta dall'Amministrazione Comunale di Sortino presieduta da Orazio Mezzio, nella quale svolgevo l'incarico di Assessore alla Cultura, prese consistenza nel 2000 con un corso di formazione per operatori nel campo dell'etnomusicologia affidato a due docenti della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Palermo: Sergio Bonanzinga e Fatima Giallombardo. Al corso seguì una campagna di rilevamento sulle tradizioni musicali di Sortino. Fu così documentato un patrimonio di conoscenze e pratiche folkloriche che oggi non avremmo posseduto, anche per la sopravvenuta morte di numerosi testimoni. È inutile quindi sottolineare l'importanza dell'opera che oggi vede la luce: una insostituibile fonte per la storia socio-culturale del nostro Paese.

Ricerche a Sortino del Centro Nazionale Studi di Musica Popolare

Gaetano Pennino

LA STRADA CHE CONDUCE da Palazzolo Acreide a Sortino, nel cuore della Sicilia sud-orientale, è una delle più suggestive di tutta l'area dei Monti Iblei. Percorrendola, si scorgono i segni di un'antropizzazione che ha lasciato nei secoli tracce stratificate, tra le più significative e preziose che la Sicilia conservi. La natura e il paesaggio offrono inoltre panorami di straordinaria bellezza, cangianti, con le stagioni, di colori forti e accesi, illuminati da un cielo la cui intensità di tinta è un perentorio invito all'uomo ad accogliere in sé l'irruzione del creato e lo stupore ricorrente che diviene luce interiore di volontà, energia creativa e anelito di eternità che i cicli del tempo sospingono a tonificare.

Dovette percorrerla molte volte quella strada Antonino Uccello quando, negli anni Sessanta, si recava dal *puparo* Ignazio Puglisi, per farsi narrare del suo teatro e per ragionare sulle tecniche della recitazione, o dal pastore Paolo Carpinteri per ascoltare i suoi racconti e convincerlo a donare i suoi collari per ovini con lo scopo, non troppo celato, di arricchire le collezioni che sarebbero diventate parte della sua Casa museo. E ci piace immaginare come, ben lontano dal consumare solo un tragitto chilometrico, Uccello alimentasse lungo quei percorsi la sua anima poetica, assimilando suggestioni e componendo visioni che avrebbe poi trasfuso nella sua produzione in versi nonché nella sua analitica strategia di azione quale studioso della cultura tradizionale di un territorio che si offriva, sia pure alle soglie di un'epocale trasformazione, ancora coeso e omogeneo nelle sue regole di strutturazione sociale.

Sono numerosi i riferimenti e i richiami a Sortino che Uccello riporta nei suoi scritti e nelle sue ricerche; in particolare, circostanziando nel tema specificamente musicale, si dovrà risalire agli esiti della straordinaria campagna di rilevazione che egli condusse per conto dell'Accademia

Nazionale di Santa Cecilia, Centro Nazionale Studi di Musica Popolare: alla raccolta 54, indefessamente realizzata tra il ventisei giugno e il primo luglio del 1960 (con una rilevazione complessiva di quasi trecento brani registrati tra le province di Agrigento, Catania, Enna, Messina e Siracusa), si ritrovano otto registrazioni effettuate il ventotto giugno a Sortino. Sei di questi documenti sono inclusi nella presente pubblicazione e rappresentano un piccolo florilegio di forme e stili dei più comuni repertori tradizionali rappresentativi di generi che spaziano dal canto per il lavoro alla ninnananna (CD1: 3, 16, 37, 41; CD2: 17, 20).

Non possiamo documentare con sicurezza e attendibilità la circostanza che vede impegnato Uccello in una rilevazione programmaticamente organizzata per campionature di generi musicali all'interno di singole località; sta di fatto che anche a Sortino, come a Buccheri, a Buscemi, a Solarino – solo per limitare a centri del Siracusano visitati occasionalmente con strumenti di registrazione – Uccello catturò pochi documenti e tutti straordinariamente significativi e indicativi di una lettura e di un'interpretazione della musica di tradizione orale locale offerta per rapidi cenni *antologici*.

Si rivela, anche attraverso le registrazioni effettuate a Sortino, un metodo di rilevazione basato sulla sintesi e sulla capacità di trasformare la necessità di condensazione delle informazioni, derivante dai tempi forzati imposti dall'*équipe* della RAI, in una virtù di concisione descrittiva, risultato di una capacità del Ricercatore di tenere i giusti contatti nel territorio e di intuire i punti di forza delle interlocuzioni con figure e personaggi di un mondo profondamente indagato e conosciuto (cfr. Pennino *cd.2004*).

Sortino era già stata visitata per conto del Centro Nazionale Studi di Musica Popolare nel 1955 nell'ambito della rilevazione dei documenti che sarebbero confluiti nella raccolta 27, curata da sei tra i più importanti studiosi che l'etnomusicologia europea potesse a quel tempo annoverare: Maguy Andral, Paul Collaer, Claudie Marcel-Dubois, Giorgio Nataletti, Marius Schneider e Ottavio Tiby (cfr. Collaer 1957-59 e 1981). In quella occasione, verificatasi il due giugno, furono rilevati cinque

brani, quattro dei quali sono inclusi in questa pubblicazione (CD1: 5, 36; CD2: 25, 26). Anche in questo caso la rilevazione, benché quantitativamente limitata, ha un forte valore indicativo se si considera che i documenti spaziano dal repertorio religioso, ai canti di venditori ambulanti, alla ninnananna. Il quinto brano, non incluso in questa pubblicazione, fu oggetto delle attenzioni di Antonino Uccello allorché assemblò il materiale per il saggio *Carcere e mafia nei canti popolari siciliani*: si tratta, infatti, di un *canto di carcerati* che il fondatore della Casa museo volle inserire già nel disco in vinile a 33 giri, di diametro 17 cm, contenente 8 brani, allegato al libro pubblicato a Palermo, nel maggio 1965, in edizione di mille esemplari numerati, per i tipi della Edizioni Libri Siciliani (questo disco è, per inciso, il primo microsolco contenente interamente materiali sonori originali del folklore siciliano). Il contenuto del disco, ampliato e arricchito da altri brani, venne ospitato nella *Collana Folk* della Casa discografica Fonit Cetra di Torino al numero 42 con il titolo *Canti popolari di carcere e mafia* (Cetra/lpp 299, 1976), realizzato a cura di Otello Profazio, la cui nuova edizione in CD costituisce parte del numero uno della collana editoriale cui afferisce anche il presente lavoro (cfr. Pennino *cd.2002*).

Le voci e i suoni di Sortino sono quindi parte non trascurabile delle prime testimonianze della ricerca etnomusicale sul campo realizzata in Sicilia, con strumenti di fonorilevazione, da figure storiche del settore. Il confronto e l'accostamento degli antichi documenti con rilevazioni più recenti consente di realizzare una verifica che era già nei programmi dello stesso Antonino Uccello allorché scriveva del suo lavoro come di un "contributo a una metodologia *in fieri*" che la sua prematura morte non consentì purtroppo di sviluppare.



La documentazione sonora: generi e occasioni, funzioni e valori

I DOCUMENTI INCLUSI IN QUESTI DUE DISCHI sono stati rilevati, salvo poche eccezioni, al di fuori dei reali contesti esecutivi. Tra le registrazioni “storiche”, solo due risultano contestualmente funzionali: la ninnananna documentata nel 1960 da Antonino Uccello [CD1/3] e il breve frammento tratto da uno spettacolo dell’*opera dei pupi* tenuto nel 1975 a Palermo da Ignazio Puglisi [CD2/33]. Tra i documenti da me registrati, soltanto i seguenti sono stati rilevanti in funzione: rosario dei Defunti [CD1/39], richiami e sonorità pastorali [CD2/24], richiami dei venditori ambulanti di lupini e di ricotta [CD2/28-29]. Nel mio caso si è trattato di una precisa scelta, poiché molti altri documenti avrebbero potuto essere ripresi nella loro piena vitalità funzionale: dai suoni delle campane alle musiche bandistiche, dai balli strumentali agli spettacoli del teatro dei *pupi*. Ho tuttavia preferito organizzare anche in questi casi appositi incontri, sia per ottenere una migliore qualità di ascolto sia per raccogliere più agevolmente le testimonianze degli esecutori, che non avrebbero altrimenti potuto garantire analoga disponibilità. Fondamentale è quindi stata l’individuazione degli ambienti in cui effettuare le registrazioni, cercando per quanto possibile di rispettare gli originari spazi esecutivi, a seconda dei casi all’interno o all’aperto (ogni documento reca per questo l’esatta indicazione del luogo in cui si è svolto il rilevamento).

A eccezione dell’intervista al pastore Carpinteri [CD2/23], realizzata nel 1987 con un audioregistratore analogico a cassette (Marantz CP 430), il resto dei rilevamenti è stato condotto mediante apparecchiature digitali: audioregistratore DAT Tascam DA-P1 e videocamera DV Sony DSR-PDX10P (questa limitatamente al periodo 2002-2005), con microfoni Sennheiser (mono MD441, stereo MKE44P).

Canti dell'infanzia

Ai nostri tempi non rimane molto delle pratiche ludico-espressive tradizionalmente associate al mondo dell'infanzia. Ninnananne, rime, filastrocche, scioglilingua e indovinelli, che in passato caratterizzavano fortemente l'interazione fra adulti e bambini, sono ormai quasi soltanto un fatto di memoria per gli anziani, con sporadici casi di trasmissione alle ultime generazioni. I documenti raccolti a Sortino, sebbene non numerosi, rispecchiano le principali tipologie poetico-musicali che rientrano in questo tipo di repertorio.

L'indovinello della *naca* (culla), raccolto quasi identico più di un secolo addietro a Modica da Serafino Amabile Guastella (1880: 30), ruota intorno alla figura della madre che quietava il figlio dondolendolo al suono del canto. La breve spiegazione che offre la signora Vincenza Bellomo (n. 1923) chiarisce la dinamica dell'azione in rapporto alla tipologia della culla impiegata: «*La nave fatta di tela* era la culla, quella appesa alle corde, con il bambino dentro; e allora dondolavamo la culla. *Chi*



La tradizionale culla sospesa sopra il letto (*naca a bbuolu*) nella *casa ri stari* (locale dove abitano gli sposi massari) ricostruita nella "Casa museo Antonino Uccello" di Palazzolo Acreide (in Uccello 2001: 35).

sta dentro – il bambino – *canta e grida, chi sta fuori* – la madre – *canta e suona: gli cantava la ninnananna*» [CD1/2].

In ambito popolare la culla consisteva in un guscio di robusta tela sospeso, mediante corde, tra due muri di una stanza (spesso sopra il letto dei genitori). La *naca a bbuolu* (culla "volante") poteva quindi oscillare, e il verbo derivato *nnacari* (o *annacari*) significa infatti dondolare. Per estensione, con *nnacari* si intende anche l'azione di chi canta dondolando la culla, movimento che poteva imprimersi anche a distanza mediante un apposito tirante. La stretta correlazione tra forma espressiva e funzione contestuale si riscontra nei termini più spesso impiegati per designare le ninnananne: *canzuni di naca* (equivalente allo spagnolo *canciones de cuna*) e *annacati* (lett. "dondolate"). Denominazioni ampiamente diffuse sono *vò, avò, alavò, la ò*, contrazioni di *voca*, sostantivo che designa l'atto del vogare, movimento iterativo analogo a quello impiegato per ritmare il canto. Si rilevano inoltre termini come *bò, abbobò* e *viersu* (quest'ultimo, limitato al Ragusano, può essere reso come "modo adatto", ovviamente a conciliare il sonno). È pure diffusa l'allitterazione *ninnananna*, comune a tutta l'area italiana, anche nelle varianti di *ninnia, ninnata* e *ninnaredda* (l'ultimo termine, che a Sortino diviene *ninnira*, è però specificamente associato alla celebrazione della Natività, cfr. *infra*). I testi ripropongono gli stereotipi ricorrenti in questo genere poetico-musicale: predizione di fausti destini ai nuovi nati, richiesta di protezione ai Santi a Gesù e alla Madonna, richiami in chiave augurale a elementi vegetali (alberi, fiori, erbe), cosmici (sole, luna), alimentari (dolci, carne, pesce) e suntuari (oggetti d'oro e d'argento), minacce di percosse al bimbo che "non vuole dormire" o promesse di doni, invocazione del sonno.

La ninnananna eseguita dalla signora Rosa Principe [CD1/4], nata nel 1920, fonde gli elementi tematici e melodici che caratterizzano le registrazioni più antiche: la prima parte è analoga alla ninnananna raccolta nel 1960 da Uccello, che ha il pregio di restituire pienamente il tipo di emissione vocale e la "fonosfera" legate al momento funzionale (suoni d'ambiente, accenni di pianto, bisbigli di altre donne) [CD1/3]; la seconda parte rispecchia l'esecuzione documentata nel 1955 da Collaer,

Marcel-Dubois e Tiby, dove si ascolta il canto di due donne all'unisono, secondo una prassi viceversa inconsueta nelle occasioni della vita reale [CD1/5]. La melodia è di impianto tonale minore con andamento ritmico tendenzialmente regolare (6/8). Questa relativa "modernità" della «mesta e dolce cantilena» impiegata dalle «popolane» di Sortino per addormentare i figli veniva così commentata da Sebastiano Pisano Baudo (1911: 104):

Quelle antiche, che venivano cantate sino ad un mezzo secolo addietro, hanno un carattere locale, avvinto ai diversi usi, costumi, tradizioni, tanto nell'invocazione del sonno quanto nelle lodi al bimbo o alla bimba. Oggi sono talmente modificate che hanno perduto le primitive schiette manifestazioni della poesia popolare, e sono sostituite con brani di canzoni amorose e di sacre leggende.

Un'altra categoria di componimenti poetico-musicali destinata ai bambini, soprattutto nel periodo della prima infanzia, è costituita dalle filastrocche intonate o declamate mentre si compiono gesti funzionali a divertire e a trasmettere conoscenze ai nuovi nati. La filastrocca *Puti putè* – riferita dalla signora Pina Garofalo (n. 1932) – si eseguiva tenendo i bambini sulle ginocchia: a ogni verso si spingevano i piccoli all'indietro e alla fine gli si solleticava il petto con la bocca o con le dita, ripetendo l'espressione onomatopeica *Aub, aub, mah, mah, aub, aub!* (riferita all'atto di mangiare) [CD1/6].

Le filastrocche ascoltate nei primi anni di vita venivano ripetute dai bambini una volta acquisite le facoltà linguistiche. Molti di questi testi hanno contenuto devozionale, come a esempio *Sammicenzu cu ll'ali cu ll'ali* (San Vincenzo con le ali), riferito dalla giovane Lucia Cammarata, suonatrice di clarinetto in uno dei locali complessi bandistici, che l'ha appreso dalla nonna [CD1/9]. Una forma compositiva tipica delle filastrocche è l'anadiplosi (o reduplicazione), consistente nella ripetizione dell'ultima parte di un verso all'inizio del successivo. Proprio questo schema di collegamento tra le strofe presentano gli altri due testi che ho rilevato a Sortino dalla voce della signora Enza Vinci (n. 1961), uno dei

quali eseguito anche dal padre Antonio (n. 1921) [CD1/8, 10]. In tutti e tre i casi i testi sono declamati ritmicamente.

Specifiche filastrocche servivano inoltre per fare la "conta" nei vari giochi: «Nella prima età, specialmente tra bambine, il conto si fa sillabando canzonette e filastrocche, e per ogni sillaba accentata dall'uso toccando in giro sul petto ciascuno dei giocatori o delle giocatrici, così che colui (o colei) sul quale cade l'ultima sillaba, va sopra, o sotto, ovvero fuori i pericoli del giuoco, secondo quanto è stato stabilito innanzi. Alcune di queste filastrocche son dei giuochi, o meglio, de' passatempi per se stessi, e tante volte si ripetono quante volte si vuol rifare il giuoco; altre servono solo per contarsi, e si conta sempre da destra a sinistra cominciando da *chi tocca*, che è quello da cui si comincia a contare. Contare altrimenti sarebbe contro regola, e quindi ragione di nullità del conto, come il finire con cadenze, p. e., quadrisillabe una filastrocca cominciata con cadenze trisillabe, giacché ne verrebbero a variare i risultati della scelta [...]» (Pitrè 1897: 19-20). Alle modalità descritte da Pitrè si uniforma la conta *Pisi pisella* intonata dalla signora Garofalo [CD1/11].

Spesso i giochi infantili implicano l'esecuzione declamata o cantata di testi metrici di varia tipologia (formule, filastrocche, canzonette, ecc.), come accade in questi due esempi rilevati a Sortino. Il signor Antonio Vinci, oggi quasi novantenne, descrive il gioco *Ninnirinnola*, praticato in prevalenza dai maschietti: un bambino balzava sulla schiena di un altro, piegato in modo da appoggiare la testa sulle gambe di un terzo; quello "a cavallo" indicava un numero con le dita della mano, pronunciando la formula «Ninnirinnola, quanti ne porta la carriola?»; chi era sotto diceva un numero e, secondo avesse o no indovinato, riceveva dall'altro risposta "per le rime" (a es. in caso di errore: «Due hai detto, il gioco hai perso, se quattro dicevi, il gioco vincevi!») [CD1/12]. È arrivato l'*ambasciatore* era invece un gioco che coinvolgeva maschi e femmine, come puntualmente riferisce la signora Santina Malignaggi (n. 1957) [CD1/13]. Si tratta della variante locale di un gioco ispirato alle usanze nuziali diffuso in tutta l'area italiana secondo questo schema:

I bambini si dispongono, uniti a braccia incrociate, in due schiere contrapposte. Alternatamente, la schiera che canta si muove verso l'altra e retrocede senza voltarsi, dopo aver fatto un profondo inchino. Alla domanda «che regalo le farete?» gli «ambasciatori» si sbizzarriscono a inventare una serie di doni poco attraenti e l'altro gruppo a rispondere «questo non, non ci capacita!» Infine, alla proposta dell'anello d'oro o di qualche altro dono pregiato, gli altri dicono finalmente «questo sì che ci capacita!» Nel finale la carrozza è costituita da due bimbi che incrociano le braccia per formare una sedia per la bimba scelta, che viene portata in trionfo. [Goitre-Seritti 1980: 86-87]

Canti d'amore e di sdegno

L'amore è il motivo dominante della poesia popolare lirico-monostrofica, che in Sicilia assume di preferenza l'impianto metrico della *canzuna*, composta – secondo la norma – da otto endecasillabi a rima alternata (è infatti detta “ottava siciliana”, sebbene si trovino anche strofe di sei o dieci versi e, più raramente, di quattro o dodici versi). Sui primi due versi del testo si incardina la melodia, che nelle *canzuni* è quasi sempre a struttura distica. Il repertorio, ampiamente attestato nelle opere dei demologi, presenta una ricca tipologia tematica che va dai canti che lodano le bellezze della donna (con frequente ricorso a pregiate metafore) a quelli che manifestano il sentimento della gelosia (*gillusìa*), il dolore della separazione (*spartenza*), il disprezzo per l'amore non corrisposto (*sdegnu*), così come non mancano *canzuni* che contengono esplicite invocazioni destinate a “incantare” l'amato (cfr. Cocchiara 1966: 220-228). Questi testi si intonavano nelle più disparate occasioni della vita sociale e produttiva, in forma solista o in gruppo, con o senza accompagnamento di strumenti musicali. L'espressione del sentimento amoroso era quindi una funzione latente del canto, mentre le modalità di corteggiamento ammesse dalla comunità erano, e sono ancora se pure sporadicamente, rappresentate dalle “serenate”. Altrettanto codificata era d'altronde l'inversione della serenata per manifestare la rottura di una relazione, attraverso i “canti di sdegno”.

Pisano Baudo (1911: 109-117), in uno stile che spazia tra idealizzazione romantica e ispirazione positivista, offre un quadro dettagliato dei comportamenti musicali propedeutici a sancire il vincolo del matrimonio nel paese di Sortino:

Le manifestazioni dei desideri e delle speranze sono espresse col canto nelle *serenate*. Giovani che hanno i baffini nascenti, e che hanno cominciato a fumare la sigaretta, riuniti in più comitive, soffermati in diversi punti nelle vie del paese, cantano la canzone d'amore con note accentuate e lunghe cadenze, d'un sapore primitivo e semplice, che si espandono nell'aria aperta, innanzi al bel cielo, ed echeggiano nel silenzio della notte.

La *notturna* è quasi uniforme in tutti i paesi della Sicilia; la stessa posa statuaria in chi canta, con la testa alta, una mano appoggiata al fianco e l'altra arcuata sull'orecchio, quasi per rafforzare la voce ed avvicinarla a chi è diretta; e l'accordo col suono di strumenti, o l'accordo di altre voci, che paiono gemiti di passione e di dolore, e che nella lontananza accendono nel cuore come un invito a piangere. I gemiti di passione, gli sfoghi del dolore, espressi nella forma semplice ed originale dell'ottava con rime alternate, riflettono come in specchio le differenze ed i contrasti da montagna a marina, da campi a mercati. Il medesimo canto nei suoi pellegrinaggi di bocca in bocca, modificato per la legge di adattamento, ha potente impronte locali nelle varianti, che derivano da memorie, climi, abitudini, tradizioni di genti diverse. [...] La ricchezza melodica dei canti tradizionali – spenta dal positivismo della vita la spontaneità fantastica – rifiorisce nella ripetizione o riproduzione del patrimonio lirico dei padri. Ed il popolo sortinese ripete meccanicamente la canzone, che ha appreso dai vecchi. Nella serenata, se ha bisogno d'amore, canta:

*Bedda, ca ju guardu li grazii toi:
Chiù ranni crisci, chiù bedda di fai,
Ridiri m'hannu fattu l'occhi toi,
Comu la cira squagghiari mi fai.
Tu sempri metti tempu e dici poi.
Chistu è tempu ca n'arriva mai.*

*Lu sacciu certu ca beni mi voi.
Si mi voi beni cuntentu mi fai.*

[...] La serenata dà il primo avviso, prepara gli animi, e li dispone al consenso. Viene dopo – riconosciuto conveniente il partito – l’imbasciata formale del matrimonio, che ordinariamente è portata da una messaggera, la quale si conduce nella casa della ragazza, ed alla presenza dei genitori manifesta l’incarico avuto ripetendo la canzone:

*Sugni vinuta ccà, ci fui mannata
Di Fiu [nome del mandante] ca vi voli estremu beni;
Cu li rinocchia nterra m’ha prijata,
E voli ca vi cuntutu li so peni.
Si lu viriti comu è divintatu!
La so facciuzza culuri nun teni!
Pri lu mancu vi sia raccumannatu.
Rapitici li porti quannu veni.*

Appena accettata la proposta di matrimonio si stabilisce il giorno dello *zitamentu*. L’entrata del giovane nella casa della ragazza è cerimonia solenne. La promessa sposa vestita degli abiti che ha migliori, si fa trovare seduta accanto i genitori ed i parenti. [...] Il fidanzamento per la bocca dei parenti e dei vicini è tosto propagato e commentato in tutto il quartiere. Il fidanzato nella serenata dietro la porta della fidanzata canta la nota canzone:

*Sugnu vinutu ccà seriamenti
Pri cantari canzuni a la mè amanti:
Ju salutu lu populu e la genti,
E sti signuri ca sunnu ccà avanti;
A me soggira ossequiu ch’è prisenti,
A li me cugnateddi tutti quanti:
A la me zita nun ci dicu nenti,
Stampata l’haju npettu pri diamanti.*

Una procedura poetico-musicale così articolata in rapporto alle unioni matrimoniali non viene più da tempo osservata, tanto che neppure gli anziani ne conservano memoria. Numerose *canzuni* a tema amoroso ricorda invece Concetto Di Mauro, ex-contadino nato nel 1927. Nel corso della mia indagine questi si è rivelato il cantore di maggiore qualità, sia sul versante squisitamente performativo sia per la varietà dei generi proposti: dai canti dei contadini a quelli dei carrettieri, dal “lamento” della Settimana Santa *Maria passa* allo straordinario “contrasto” delle *Multi vuci*. Il repertorio è integrato da altre due *canzuni*: una registrata da Uccello nel 1960 dalla voce di Sebastiana Rio (allora sessantacinquenne) e una eseguita da Vincenzo Matarazzo (n. 1927), che in questa antologia compare anche come suonatore di flauto di canna e tamburello (cfr. *infra*).

Di Mauro impiega per queste *canzuni* un’unica melodia di impianto tonale minore, ritmicamente tendente al 6/8. Le due frasi che la compongono vengono però variate, anche sensibilmente, secondo la disposizione estemporanea del cantore (di norma la struttura cadenzale è V-I, ma a volte la prima frase chiude sulla sottodominante). Melismi sono presenti soprattutto in chiusura di emistichio e di verso, con frequenti glissandi. Le variazioni del modulo melodico di base paiono assecondare il contenuto poetico sul piano del significato oltre che del metro [CD1/15, 17, 19, 23, 25, 27, 29]. In tonalità minore è pure la melodia intonata da Matarazzo, secondo uno stile vocale che richiama la tradizione delle romanze ottocentesche, penetrate nell’ambiente contadino se pure con profondi rimaneggiamenti [CD/21]. Il canto in registro acuto della signora Rio poggia invece sull’allegra melodia in maggiore tipica degli stornelli [CD/16]. In entrambi i casi la struttura melodica è distica (cadenze dominante-tonica), su di un ritmo in 6/8 sillabicamente scandito con regolarità.

Alcuni testi sono esempi struggenti di lirica amorosa: l’uomo chiede al Padreterno di essere trasformato in un “bel pesce” per essere pescato e venduto in piazza alla sua amante, in modo da essere “fritto e mangiato” pur di entrare nel suo cuore [CD1/15]; l’innamorato scri-

ve una lettera con la penna di una colomba che lo stesso volatile dovrà poi recare all'amata [CD1/16]; la donna è una "fontana di bellezze" che non ha motivo di piangere perché "stringe il cuore" del suo spasimante [CD1/17]; l'uomo disperato per amore afferma che il suo canto non è ormai altro che un "passatempo" [CD1/19]; l'amata è invitata ad affacciarsi alla finestra appena sveglia per cogliere un frutto da un "albero d'arancio con le chiome d'oro" [CD1/21]; l'uomo respinto enuncia le prove più ardue – afferrare la sirena del mare, reggere il sole, contare le stelle – per riconquistare il cuore della donna perduta [CD1/25]. Una *canzona* sviluppa in dieci versi la storia di una "fuga d'amore", con tanto di travestimento: «Sono donna e mi vesto da uomo per venire con te alla Piana. Arrivati lì cosa diciamo? Che siamo fratello e sorella in terra straniera» [CD1/29]. Un testo manifesta infine nel modo più esplicito lo "sdegno" per la rottura di un legame amoroso: «Mi hai mandato a dire che non mi vuoi, e io neppure voglio te. Mangi e bevi con i tuoi amici e non m'importa affatto. Glielo puoi dire ai tuoi amici, che spolpano le ossa che ho lasciato» [CD1/23].

Di Mauro esegue inoltre un lungo canto dal titolo *Li multi vuci* (Le molte voci) che rientra nel genere poetico-musicale del "contrasto" (*cuntrastu*). Si tratta di un componimento strutturato in forma dialogica, dove due contendenti, uomo e donna, si sfidano attraverso la poesia (18 quartine di endecasillabi più una settina finale in forma di morale). Lo stesso contrasto, in una versione più estesa articolata in ottave, compare – con indicazione di provenienza semplicemente «Etna» – nella *Raccolta amplissima* di Lionardo Vigo, che così lo commenta: «Questo canto, l'altro che va sotto il nome di *Tuppi tuppi*, l'altro che appellasi della *Donna onesta*, e parecchi altri, hanno tutti per argomento la *Tenzone* di Ciullo D'Alcamo: la tradizione l'ha conservato per sette secoli, e i poeti l'hanno popolarizzato. Con la potenza poetica un amatore vince la ritrosia di una giovane poetessa. [...] ma la delude dopo che l'ha vinta, quasi [...] per provare ai fratelli di lei, che anco la di loro sorella, da essi tenuta inespugnabile, era di fragile creta e nata d'Eva» (1870-74: 653-655) [CD1/27].

Strumenti musicali e repertori strumentali

A Sortino non ci sono più né zampognari che eseguono le antiche nenie natalizie (cfr. *infra*) né pastori che portano a pascolare gli animali «al suono del flauto» (Pisano Baudo 1911: 36), ma il *frischettu* (flauto di canna) viene ancora sapientemente adoperato sia da anziani contadini sia da giovani musicisti che hanno seguito una formazione classica, senza tuttavia obliare le competenze acquisite nel contesto socioculturale in cui sono nati e cresciuti. Di questo antico aerofono pastorale ne esistono qui due tipi: *a*) con sette fori anteriori e due posteriori (comune in tutta la Sicilia orientale); *b*) con tre fori anteriori e uno posteriore, usato limitatamente a poche sonate da un unico esecutore-costruttore. Sono inoltre presenti il tamburello (*tammureddu*), lo scacciapensieri (*marranzanu*) e una tipica "orchestrina" di fascia artigiana, composta da chitarra, mandolino, contrabbasso e fisarmonica (per un quadro generale relativo alla Sicilia si vedano Guizzi-Leydi 1983 e Bonanzinga *cd.*2004). Il repertorio comprende musiche da ballo perlopiù associate a occasioni festive (matrimoni, Carnevale, occasioni conviviali, ecc.). Con flauto di canna e tamburello si esegue anche una sonata del Natale, fondata sull'unione dei motivi di due celebri canzoni di circolazione nazionale (cfr. *infra*) [CD2/14]. Strumenti a corda e fisarmonica si usano inoltre nelle serenate "portate" presso l'abitazione dell'amata, nel rispetto di una consuetudine tuttora parzialmente vitale.

Per il passato si ricordano le figure di due abili suonatori di *frischettu* e mandolino: i Rossitto, padre e figlio, soprannominati *Pep-paianu* (dall'unione dei nomi Peppe e Sebastiano). Il primo, vissuto tra il 1850 e il 1930, era agricoltore e pastore stagionale, il secondo, vissuto dal 1890 al 1979, ha svolto il mestiere di barbiere:

[Il padre] Aveva sortito da madre natura un orecchio raffinato e sensibilissimo alla musica, per cui riusciva ad eseguire melodie ballabili e di facile intendimento popolare, ed era capace di virtuosismi che riscuotevano



simpatia e ammirazione. Nel periodo di Carnevale era conteso per animare feste e particolarmente *i fistini*; era solitamente accompagnato da un “tamburellista” dotato di buon orecchio, il quale sosteneva la melodia e scandiva il ritmo [...]. Grazie a tale riconosciuta abilità, il Rossitto diventò molto noto nel paese, tra la gente umile e semplice che, all’occorrenza, ricorreva alla sua opera. [...] lasciò un figlio, Vincenzo, il quale ripeté e sublimò la notorietà musicale del padre. [...] a 13 anni emigrò a Zafferana Etnea dove, presso un barbiere, apprese l’arte del “rasoio e forbici”. Tornò, giovanotto, a Sortino ed esercitò nei saloni del paese il mestiere. Mostrava, intanto, spiccata tendenza alla musica: prima da solo e poi sotto la guida di don *Mastianu* (Sebastiano) Di Giacomo, che fu, nel primo ventennio del secolo, venerato maestro oltreché valente violinista e contrabbassista (possedeva l’unico contrabbasso esistente allora a Sortino). Vincenzo studiava mandolino e, soprattutto, chitarra. [Dopo alcuni anni di emigrazione nel Nuovo Mondo, rimpatriò nel 1921 a Sortino, dove aprì un salone da barba] Quando non c’erano clienti da servire, prendeva il suo amato strumento e si faceva accompagnare con la chitarra. Quando egli suonava, le dita agili e veloci si rincorrevano sulla tastiera in una fuga di suoni e melodie che richiamavano, catturavano... e la gente che passava, commentava: «*U fa pparrari!*» [Rossitto 1994: 254-256]

Il termine *fistinu* si riferisce alle serate da ballo del periodo di Carnevale, tenute «al suono *dô frischettu* prima, della fisarmonica dopo» (Rossitto 1994: 254). *Cavallacci* erano detti quei benestanti che si potevano permettere in queste occasioni di pagare l’orchestrina, mentre altri dovevano accontentarsi del suono diffuso dal grammofono o dal pianino meccanico. Un tale Antonio Pandolfo – soprannominato *Cavaleri* (deceduto nel 1962) – viene ricordato per essere stato il primo in paese a possedere una fisarmonica (anni 1920-30), che tra l’altro sapeva suonare con «eccezionale perizia e bravura» (Rossitto 1994: 254).

Il repertorio strumentale che ho documentato ruota intorno alla figura del mandolinista Sofio Giardino, non a caso anch’egli ex-barbiere (classe 1928), il quale ha partecipato ai due incontri con i suonatori raggruppati in organici sostanzialmente rispecchianti le *orchestrine* di tipo “contadino” (flauto di canna, scacciapensieri e tambu-



rello, integrati da chitarra e mandolino) e “artigiano” (chitarra, mandolino, contrabbasso e fisarmonica).

Nella prima occasione due suonatori erano ex-contadini, Vincenzo Matarazzo (n. 1927, flauto di canna e tamburello) e Giuseppe Failla (n. 1925, flauto di canna e scacciapensieri), mentre uno era stato carrettiere, Vincenzo Rio (n. 1925, chitarra). A questi si è aggiunto in due sonate Vincenzo Di Maria, direttore di uno dei due complessi bandistici cittadini, con chitarra e flauto di canna [CD1/14, 31]. I brani inclusi nell’antologia sono: un *valzer* (forma quadripartita, tonalità di LA min.) [CD1/14], una *tarantella* (forma tripartita, tonalità di RE min.) [CD1/31] e la *quadriglia* “comandata” (forma tripartita, tonalità di DO magg.) [CD1/34]. Una *polca* è stata inoltre eseguita soltanto da Failla e Matarazzo, rispettivamente al *frischettu* e al *tammureddu* (forma tripartita, tonalità di SOL magg.) [CD1/33]. In una diversa circostanza ho inoltre rilevato esecuzioni soliste di Matarazzo che propone i motivi di due canzonette al *frischettu* normale [CD1/22] e a quello a *ttri purtusa* (a tre fori) [CD1/30].

Un tipico repertorio da “orchestrina artigiana” è quello del gruppo *La Serenata*, tuttora chiamato a esibirsi nelle più varie occasioni (tra cui feste e serenate). Ne fanno parte – oltre a Sofio Giardino – Vincenzo Rafalà (n. 1938, fisarmonica), Enrico Caruso (n. 1948, contrabbasso) e Domenico Calvo (n. 1956, chitarra). Tra i brani che eseguono ve ne sono anche alcuni composti da musicisti locali, come Gaudenzio Cianci (1917-1981) e lo stesso fisarmonicista Rafalà, autore di una *Mazurca* (forma quadripartita, tonalità di SOL min.) [CD1/18]. Gli altri balli inclusi nell’antologia sono: il tango *Notte senza luna* (forma tripartita, tonalità di LA min.) [CD1/20], il *Tango di Rinella* (forma tripartita, tonalità di RE min.) [CD1/26], il fox *Maddalena* (forma bipartita, tonalità di DO magg.) e il valzer *Ciurritru* di Cianci (forma tripartita, tonalità di LA min.) [CD1/24, 28] e una *polca* (forma tripartita, tonalità di LA magg.) [CD1/32].

Un altro tipo di formazione musicale è associato tradizionalmente a eventi della vita comunitaria: il complesso bandistico. In Sicilia, e più



genericamente nell'Italia centro-meridionale, la banda è *a musica*: la Musica per antonomasia. *Musicanti* sono di conseguenza chiamati coloro che, avendo acquisito la competenza di *sunari a musica* (suonare la musica, cioè “eseguire musica scritta”), prestano opera in questi complessi strumentali “moderni”. Come riferisce un pastore messinese, abile suonatore di flauto di canna, ci sono i *sunatura* (suonatori) e i *musicanti*, ponendo un chiaro e consapevole discrimine fra *u sonu* (il “suono”), che rientra nel complesso dei saperi trasmessi per via orale da una generazione all'altra, e *a musica*, percepita invece come forma espressiva “altra”, magari “superiore” (forse anche perché attraverso l'autorità della scrittura si sottrae al rischio dell'oblio), ma comunque accolta con affettuosa familiarità entro il proprio orizzonte esistenziale. Da quando nei primi decenni dell'Ottocento le bande iniziarono a diffondersi – tanto in ambiente cittadino che paesano – si andò difatti formando una nuova categoria di strumentisti specializzati nella lettura musicale. Molto più che in passato si poté così favorire la diffusione presso i ceti popolari di brani di origine culta, che in modo sempre crescente sostituirono o affiancarono le sonorità – prodotte con tamburi, pifferi, zampogne, ecc. – che tradizionalmente connotavano il tempo della festa e dell'intrattenimento. In questa posizione liminare tra i mondi musicali colto e popolare, la banda ha potuto pertanto giocare un ruolo di straordinario rilievo, operando osmoticamente e assumendo crescente valore in rapporto alla vita sociale e rituale delle comunità (per un quadro generale relativo alla Sicilia si vedano Pennino 1990, Guggino 2004: 275-277, Bonanzinga 2006d).

Oggi operano a Sortino ben due complessi bandistici: il “Gaudenzio Cianci” e il “Franco Rossitto”, rispettivamente diretti da Claudio Salonia e da Vincenzo Di Maria. Le origini e le vicende che hanno caratterizzato l'esistenza della *musica* nel paese ibleo vengono ricordate da Giuseppe Rossitto (1994: 36-37):

Il 1830 è l'anno di nascita a Sortino del corpo bandistico comunale, che presto crebbe e si affermò riscuotendo simpatie e consensi. Tenuto

conto dell'istintiva e spiccata tendenza dei Sortinesi al canto e alla musica, il corpo bandistico appare, ad un tempo, effetto e causa di promozione musicale. Nel suo periodo d'oro, la banda musicale raggiunse il numero di 60 elementi e si esibì con successo, in occasione di feste patronali, nei paesi limitrofi e nei centri della vicina Calabria e della Campania. D'inverno, nei pomeriggi domenicali, d'estate anche in quelli del giovedì, verso l'imbrunire, la banda iniziava il servizio: ricreava la cittadinanza con l'esecuzione di sinfonie e di pezzi celebri dei nostri più insigni compositori, più spesso in piazza Santa Flora, meno spesso alla Villa Comunale, raramente in piazza Santa Sofia. [...] Nei 110 anni della sua esistenza, furono valenti direttori della banda, nell'ordine: i maestri Musumarra, Gori, Iannello, Aria e, quindi, Giuseppe Matera, sortinese. Questi ebbe una direzione lunga e felice, meno la crisi del 1931 per l'incomprensione dell'amministrazione comunale e le inevitabili interruzioni dovute alle due guerre mondiali. Durante la sua gestione ebbe a fianco il musicante Alfonso Caracciolo, chiamato maestro, ma solo esperto capobanda, il quale svolse brevi periodi di supplenza e di direzione. Il Caracciolo è morto a Floridia, presso i suoi, il 23 novembre 1943. Il maestro Matera, invece reduce dalla guerra 1940-45, tornò alla sua cara banda e conseguì altri successi dentro e fuori Sortino. Attorno al 1955 si trasferì a Catania, dove, ancora valido, diresse per alcuni anni un corpo bandistico secondario della città. È morto ultranovantenne a Catania nell'ottobre 1983.

Negli anni che seguirono il 1955, la gloriosa banda si disperde e si disgrega, senza rimpianti. Soprattutto i giovani non ne avvertono la mancanza, anche perché c'è in giro musica a buon mercato [...]. Gli anziani, però, sognano la rinascita della banda. Nel marzo del 1975, con iniziativa spontanea, *Pippinu* (Giuseppe) Minnalà inizia una scuola di musica teorica e pratica per giovani leve. Risorge così la nuova banda, di cui fanno parte alcune ragazze e ragazzi accanto ai... veterani. Nel 1982 ne ha la direzione il maestro Birritta. Oggi, 1988, è diretta dal professore di tromba, diplomato, Claudio Salonia.

Le bande sono chiamate soprattutto a esibirsi nell'ambito di ricorrenze festive, questue finalizzate alla raccolta di fondi per finanziare le feste, cortei processionali, celebrazioni commemorative, matrimoni e

funerali (meno frequenti che in passato sono i concerti su palco o in teatro). Il repertorio è costituito da musiche scritte appositamente per banda (marce, concerti o variazioni per strumento solista e complesso bandistico, perlopiù composte dagli stessi maestri-direttori), da elaborazioni di brani del repertorio lirico-sinfonico, da "canzonieri" comprendenti ogni sorta di motivi di successo e da un ampio numero di melodie di circolazione nazionale e internazionale ma che si sono via via depositate nella memoria locale, fino a essere considerate "tradizionali" ed essenziali allo svolgimento di determinate azioni rituali, come accade anche a Sortino in occasione delle due più importanti processioni: quella del Venerdì Santo, accompagnata dalle note della marcia funebre *Allori e lacrime* [CD2/4], e quella in onore di santa Sofia, durante la quale si esegue la marcia sinfonica *10 settembre a Sortino*, specificamente composta dal musicista locale Franco Rossitto (1912-1995) per celebrare la festa patronale [CD2/13].

Strumenti musicali impiegati con specifica funzione segnaletica sono le campane, che scandiscono la vita rituale della comunità, e i crepitacoli, che al posto delle campane si utilizzano nei giorni del "sacro triduo pasquale". È soprattutto il sacrestano della chiesa di Santa Sofia, Vincenzo Giampapa (nato nel 1955), a mantenere viva la tradizione campanaria locale. Inizia a suonare a soli 12 anni le campane della chiesa del Carmine: «Quando eravamo piccolini c'era l'altro sacrista, all'epoca eravamo chierichetti e tutti salivamo sul campanile. Dopo che il vecchio sacrista se n'è andato, padre Bazano ha chiamato a me. Poi, dal 1970, ho sempre suonato le campane nella chiesa di Santa Sofia». Il campanile dispone di tre campane: *rranni* (grande), *picciula* (piccola) e *mminzana* (media). Il sacrestano prende posto al centro, dietro la campana maggiore, da dove può contemporaneamente manovrare le altre due campane. Con la mano sinistra regge due catene fissate ai battagli delle campane maggiore e minore, mentre con la destra tiene la corda che aziona il battaglio della media.

Il primo disco si apre con lo scampanio festivo detto *a mmunticetri* (a brevi tocchi), consistente in sequenze di rapidi colpi eseguiti con le



campane piccola e media, cui si aggiunge poi la campana grande in ritmo vivace [CD1/1]. Un altro scampanio festivo, denominato *allegro* (allegro), talvolta eseguito in continuità con il precedente, si suona con tutte le campane la domenica, nei giorni festivi, per i matrimoni, a Pasqua durante la messa della Resurrezione [CD2/6] e per salutare i simulacri dei Santi quando vengono trasportati fuori dalle chiese oppure vi fanno rientro [CD2/12].

Anche il tradizionale sistema delle segnalazioni funebri viene tuttora in parte attuato presso la chiesa di Santa Sofia. Giampapa spiega che in passato l'annuncio di un decesso (*agunià*) veniva dato di mattina – intorno alle 8:30 – dalle campane di tutte le chiese del paese, mentre oggi si suonano soltanto quelle della parrocchia a cui appartiene il defunto. Le diverse fasi del corteo del feretro erano poi scandite dall'*appetru*

(‘appello’, vale a dire l’associa), che assumeva denominazioni diverse secondo la sua estensione temporale. L’associa “generale” segnalava esclusivamente l’arrivo del feretro in chiesa per la celebrazione dell’ufficio funebre; quello “doppio” accompagnava anche il percorso dalla chiesa fino ai margini del paese; l’associa “triplo” comprendeva pure il tragitto dalla casa del defunto alla chiesa, mentre quello “quadruplo” prolungava la durata dello scampanio fino all’arrivo del corteo funebre al cimitero. La maggiore o minore estensione dell'*appetru* rifletteva le diverse condizioni di censo dei defunti, presentando ovviamente costi differenziati. Attualmente si usa invece fare un semplice *accumpagnamentu* (accompagnamento), identico all'*appetru* sotto il profilo formale ma di durata molto più contenuta (le campane risuonano soltanto per un breve tratto dopo l’uscita dalla chiesa). L'*agunià* ordinaria si apre con almeno otto colpi di campana media, seguiti dal mortorio [CD1/35]. Per *mattòriu* (mortorio) si intende un modulo ritmico a tocchi delle tre campane all’unisono [CD1/40], utilizzato tanto nell'*agunià* che nell'*appetru* (e quindi nell'*accumpagnamentu*) [CD1/38]. L'*agunià* per i sacerdoti è più articolata nella parte iniziale, basata su nove sequenze di piccola-media-grande (un tocco ciascuna), per terminare con il mortorio usuale. La messa per la commemorazione di un defunto si annuncia la sera precedente con i lenti rintocchi della campana grande [CD1/42] e, fino a un recente passato, un segnale quasi uguale, denominato *campana ô vènniri* (campana del venerdì), si ripeteva tutti i venerdì dell’anno – eccettuato il Venerdì Santo – alle 15:00 in punto per ricordare la morte di Cristo [CD2/1]. Per la morte dei bambini di età inferiore ai sette anni si usa infine ancora eseguire *u llòria* (il gloria), nel rispetto dell’antica prescrizione liturgica che in questo evento prefigura l’assunzione in cielo di un’anima innocente. In questa circostanza si impiega un modulo ritmico a tre campane ripetuto diverse volte, corrispondente all'*allegro* ma di durata più breve [CD1/44].

I crepitacoli utilizzati a Sortino in sostituzione delle campane nei giorni della Settimana Santa appartengono alle categorie del “crotalo a tavolette” (costituito da un corpo centrale prolungato a formare un manico,



con incernierate due tavolette che agiscono per concussione reciproca) e della “tabella” (una tavola rettangolare forata nella parte superiore per ricavare il manico, con ante battenti incernierate sulle due facce). Nonostante la diversa tipologia, il termine impiegato per designare questi particolari strumenti di legno è sempre *tròccula*, come del resto accade in numerosi altri centri della Sicilia (cfr. Bonanzinga 1993: 46-47 e 2006a: 85-86). Presso la chiesa di Santa Sofia si utilizzano una tabella di media grandezza e due crotali a tavolette di misura diversa. La signora Concetta Cappello, madre del sacrestano Giampapa, spiega che i “toni” delle *tròcculi* corrispondono a quelli delle tre campane della chiesa e indica i principali momenti in cui risuona il mesto ticchettio: per richiamare i fedeli alle funzioni del Triduo pasquale (dal Giovedì al Sabato Santo) e durante la processione del Cristo alla Colonna [CD2/3].

In base alle concezioni diffuse tra i pastori e i fabbri ferrai, un inventario degli “strumenti musicali” deve includere anche i campanacci per gli animali e gli utensili per la lavorazione dei metalli (incudine, martello e mazza). Questo particolare “repertorio” sarà tuttavia specificamente esaminato più avanti (vedi *La “musica” dei pastori e dei mastri di forgia*).

*Pratiche musicali e celebrazioni rituali:
Defunti, Settimana Santa, Santa Sofia e Natale*

In Sicilia, come in molte altre aree di religione cattolica, il rapporto con i defunti si declina tra la persistenza di una ritualità arcaica (lamentazione tradizionale, pranzo funebre, pratiche divinatorie, usi e credenze collegate alla festa dei Morti, ecc.) e l’osservanza delle norme fissate dalla Chiesa (dai suoni delle campane all’ampio repertorio di preghiere e canti commemorativi).

Pur nel variare delle storie personali e dei contesti, i nuclei tematici ed espressivi riscontrabili nella tradizione del lamento funebre euromediterraneo sono riconducibili a pochi tratti strutturali. Essi configurano il “viaggio” del morto verso una dimensione nella quale permangono



abitudini ed esigenze non estranee alla sua personalità da vivo, e in cui ci si aggrega alla diversa ma non meno “reale” comunità dei defunti. Non sono frequenti i richiami a personaggi sacri (santi, Madonna, Cristo), mentre costante è la rievocazione delle virtù del morto, di episodi lieti o tristi della sua vita, delle circostanze del decesso, della desolazione materiale ed emotiva in cui egli lascia il coniuge e i figli. In nessun caso emerge la rassegnazione, nella prospettiva di una felicità ultraterrena, dettata dall’ideologia cattolica (cfr. De Martino 1975). Altrettanto stabili risultano le modalità esteriori del lamento, fondato su una serie di stereotipi mimiche (oscillare il busto, agitare un fazzoletto, compiere gesti autolesionistici) e vocali (dall’intonazione melodica al grido), che rappresentano un modello convenzionale necessario a garantire quella «espressione obbligatoria dei sentimenti» la cui forte componente simbolica è stata acutamente posta in evidenza da Marcel Mauss: «[...] è più che un manifestare i propri sentimenti; è un manifestarli agli altri, perché si deve manifestarglieli. Li si manifesta a se stessi esprimendoli agli altri e per conto degli altri» (1975: 13).

Il modellarsi del pianto funebre secondo rigide stereotipi (verbali, melodiche e cinesiche) è stato spesso considerato una forma rituale di “simulazione”, anziché espressione di “autentico” dolore, specialmente in riferimento all’attività delle lamentatrici prezzolate. Nei casi che ho avuto l’opportunità di osservare direttamente, la riproduzione “decontestualizzata” del lamento ha tuttavia sempre innescato condizioni di evidente sofferenza, dovute alla rievocazione di lutti realmente patiti. Non è stato quindi agevole affrontare con “professionale distacco” questi particolari momenti di ricerca, tuttavia confortati dal desiderio, comunque manifestato dai protagonisti (sempre donne anziane), di conservare e tramandare il modo “antico” di piangere i morti. Non vanno inoltre sottovalutate sincere dinamiche di commemorazione che possono imprevedibilmente determinarsi nel corso dei rilevamenti, come si è a esempio verificato in occasione dell’incontro con un gruppo di donne proprio durante l’indagine condotta a Sortino. Dopo un primo giro di testimonianze relative a filastrocche, ninnananne e canti religiosi,

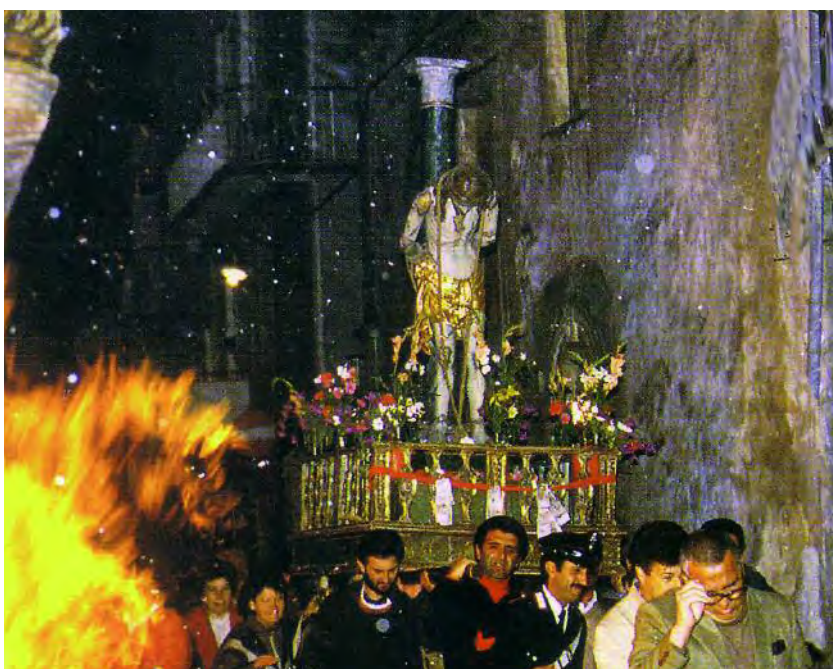
in replica alla richiesta di informazioni sul modo di lamentare i morti, due anziane donne (madre e figlia, rispettivamente di ottantanove e sessantotto anni) presero a piangere la scomparsa del marito-padre, avvenuta quasi dieci anni prima. Iniziò la moglie del defunto, per essere dopo circa un minuto imitata dalla figlia, in un toccante intreccio di voci inteso a esternare sentimenti cruciali della propria esistenza.

Come altri lamenti funebri documentati in Sicilia (cfr. in particolare Bonanzinga *cd.* 1995), anche questo *chiantu* di Sortino sviluppa un accorato dialogo con il defunto, al quale viene ripetutamente chiesto un ultimo incontro, un'ulteriore parola di conforto e di aiuto. Si tratta, com'è stato osservato, di una strategia simbolica destinata a instaurare «un regime di comunicazione tra lo spazio dei vivi e quello dei morti, una condizione controllata di similarità che annulla provvisoriamente la separatezza» (Lombardi Satriani-Meligrana 1982: 37). In questa chiave si comprende la pressante richiesta al defunto di orientare il percorso dei congiunti in uno spazio liminare e rischioso qual è il cimitero, per poter infine realizzare quell'effimero contatto tanto disperatamente invocato. La richiesta di “indicare la via” denota nel contempo un più generico “affidarsi” al morto per la soluzione delle vicende terrene, ed è forse qui che più profondamente permane l'arcaico orizzonte culturale degli “antenati”. Il senso di continuità fra il mondo dei vivi e il sotterraneo regno dei morti affiora inoltre nella richiesta di notizie al defunto sul suo “stato di salute”. È significativo però che il “benessere” del morto venga dalla lamentatrice (in questo caso la moglie) riaccordato alle proprie preghiere serali di suffragio, introducendo un motivo di mediazione fra le concezioni tradizionali della morte e i modelli dettati dall'ideologia cristiano-cattolica. Gli stessi modelli ispirano d'altronde anche diversi tratti del pianto della figlia, che propone il parallelismo con la visita al Calvario della Madonna Addolorata, insistendo sul tema della “scalinata” da ascendere per ricongiungersi al defunto. La particolare incidenza di elementi sincretici può però qui essere dovuta alla circostanza “commemorativa” del pianto, che implica una comprensibile attenuazione delle modalità più esacerbate del lamento. Gli aspetti tecnici del *chian-*

tu sono posti in evidenza soprattutto dalla figlia nel ricordare il dispiacere della sorella minore, la quale, non essendo in grado di eseguire correttamente il lamento, assicurava il defunto sul suo affetto scusandosi per non essere stata capace di piangerlo in modo adeguato. La melopea si fonda su uno schema ricorrente (incipit ascendente, insistenza sul quinto grado, clausola discendente, estensione di ottava), ma è interessante osservare le varianti introdotte dalla figlia che tende a un movimento melodico più “cantabile”. Stilisticamente caratterizzante si presenta la triade accordale discendente (*re-si-sol*) su cui vengono di norma intonate le espressioni stereotipe *ciatu meu* e *amuri miu*, ripetute a chiusura di ogni porzione di testo. Alcune frasi del lamento vengono pronunciate senza intonazione melodica (specialmente dalla madre) e del tutto assente è la fase “gridata” [CD1/43].

Molto più conciso e privo di intonazione melodica è il frammento di *chiantu* registrato da Uccello nel 1960. In questo caso è evidente il valore sostanzialmente “dimostrativo” dell'esecuzione, che pone tuttavia in evidenza i nuclei tematici essenziali: dal dialogo con il defunto all'elencazione dei suoi meriti [CD1/41].

La commemorazione dei Defunti faceva in passato riferimento a un ampio repertorio di testi poetici in siciliano, di norma prodotti in ambiente ecclesiastico. Novene, rosari e preghiere circolavano attraverso stampe popolari – fogli volanti e libretti – destinate a guidare i fedeli sia nei riti paraliturgici in chiesa sia nel corso delle pratiche devozionali condotte tra le mura domestiche dalle donne o da specialisti del repertorio sacro quali erano gli “orbi” cantastorie (cfr. Guggino 1980 e Bonanzinga 2006c). Una forma esemplare di novena per i Defunti è quella che tuttora si ripete a Sortino. Il rito si svolgeva nella chiesa delle Anime Sante del Purgatorio ma, essendone in corso il restauro, viene da qualche anno ospitato nella chiesa di Santa Sofia. La novena prevede la recitazione delle preghiere (in latino in italiano) e l'esecuzione del rosario. Le “decine” del rosario seguono il testo liturgico e vengono recitate in forma antifonale: *Requiem aeternam dona eis Domine* (proposta solista) / *Et lux perpetua luceat eis* (risposta corale). Alle



“poste” i fedeli (tutte donne a eccezione del sacerdote e del sacrestano) intonano invece un canto in siciliano, articolato in dieci quartine di ottonari (due strofe a ogni posta) [CD1/39]. Il testo riflette un orizzonte ideologico molto distante da quello espresso nelle lamentazioni funebri. La riconfigurazione drammatica del lutto si fonda infatti sul paradigma /vita=dolore *vs.* morte=gioia eterna/, reso attraverso l’iterazione della richiesta ad “amici e parenti” di pregare in suffragio delle povere anime condannate a patire i “tormenti del purgatorio”. La struggente melodia in tonalità minore, di chiara derivazione chiesastica, si eseguiva in passato anche con accompagnamento di armonium, come si può ascoltare nella registrazione effettuata da Uccello nel 1960 [CD1/37]. La continuità del rito musicale e la stabilità della sua forma esecutiva è attestata anche dalla registrazione realizzata nel 1955 da Collaer, Marcel-Dubois e Tiby che, come quella del 2000, è priva di accompagnamento strumentale e con il sacerdote che partecipa al coro [CD1/36].

La morte del Cristo si rievoca nei giorni della Settimana Santa attraverso azioni rituali che includono suoni, gesti e canti di esplicita connotazione “funebre” (per una sintesi relativa alla Sicilia si veda Bonanzinga 2004b). A Sortino questi riti culminano nella processione detta *u nummu rù Gesu* (il nome di Gesù): alle 4 di mattina del Venerdì la cinquecentesca statua di “Gesù Flagellato alla Colonna” viene trasportata per le vie del paese illuminate da grandi falò (*farati*). Il suono delle *tròcculi* [CD2/3], le marce funebri della banda intervallate dalla percussione del tamburo “a morto” [CD2/4] e il *Miserere* cantato dalle suore claustrali benedettine – con l’accompagnamento dell’organo nella chiesa della Natività [CD2/5] – scandiscono le varie fasi del rito puntualmente descritte da Ignazio E. Buttitta (fra parentesi vengono indicati i luoghi in cui è stata osservata la presenza di falò):

Intorno alle 3.30 una sparuta folla di fedeli comincia a raccogliersi in piazza IV Novembre, innanzi alla chiesa di Santa Sofia all’interno della quale è custodita la statua del Cristo. Man mano che l’ora dell’inizio

della processione si avvicina, dal buio delle stradine affluiscono altri numerosi fedeli che, vincendo il freddo e il sonno, hanno voluto essere presenti allo straordinario evento. Tre colpi di mortaio ne annunziano l'inizio. Si aprono le porte del tempio, mentre due ali di ragazzi armati di torce si dispongono ai due lati dell'ampia scalinata. Esce finalmente il fercolo portato in spalla e preceduto da un sacerdote e alcuni chierichetti. Un tamburo suona a morto.

La processione si avvia lungo il corso Umberto, l'asse principale di Sortino, mentre alcune fedeli intonano inni sacri: «Sono stati i miei peccati, Gesù mio perdon pietà!» Dopo averne percorso un tratto, discende per via Genova (falò) e imbecca la via Gaetani mentre la banda intona marce funebri. Si avvia ora lungo la via san Francesco, per giungere all'omonima piazza dove sorge la chiesa dedicata al Santo. Dinanzi a essa arde un grande falò. Indi il corteo procede verso via Libertà, ne percorre un breve tratto e si immette in via Specchi (falò). Arriva ora dinanzi alla Chiesa Madre dedicata a san Giovanni Evangelista (4.30), che si apre con la sua ampia facciata barocca su una grande piazza detta appunto della Matrice. Ha luogo qui un singolare momento del rito. La piazza è gremita da centinaia di fedeli. Di colpo cessa il voci e piomba un silenzio assoluto, surreale. La folla si apre a lasciare uno stretto passaggio, parallelamente alla facciata della chiesa. Il Cristo si fa avanti lentamente fermandosi all'inizio del passaggio. Tutti sono in attesa. A un tratto un anziano portatore percuote il fercolo. Ecco la *vara* muoversi, eccola percorrere di corsa la piazza attraverso la folla silente.

Ora tutto si ricompone: la folla dei fedeli si riordina dietro il fercolo e la processione riprende a muoversi regolarmente. Al suono della banda musicale si raggiunge la chiesa di Sant'Antonio annessa al Collegio di Maria delle suore della Sacra Famiglia (4.45). Il Cristo alla colonna viene dunque introdotto, seguito dai numerosi fedeli, all'interno del tempio illuminato, mentre si leva la musica dell'organo. Il rullare del tamburo segnala che la processione sta per riprendere il percorso. La banda riprende a suonare, dal tempio di Sant'Antonio ci si avvia per la via Collegio di Maria fino a raggiungere la via Roma (falò). Si devia per la via Monti raggiungendo la parallela di via Roma, viale Regina Margherita; la si percorre fino a via Scamporlino che discende fino al Convento dei Cappuccini a fianco del quale arde un enorme falò, tradizionalmente il più grande. Si risale ora per via Milano raggiungendo

(5.30) il monastero delle benedettine del Santissimo Sacramento cui è annessa la chiesa della Natività (falò). Entro la chiesa viene nuovamente introdotta la statua del Cristo. Si prosegue dunque per le vie Fortunato e San Sebastiano, fino a giungere alla suggestiva Via Magenta, detta *a strata a naca* poiché un avvallamento al centro suggerisce la forma di una culla. L'itinerario processionale si snoda attraverso le vie Libertà (*a strata ranni*), Pietro Micca, Gurciullo e in tutte ardoni *i farati*. Si imbecca infine corso Umberto (fuoco di fronte alla villa Comunale) e si discende fino a raggiungere la chiesa di Santa Sofia. Qui, finalmente, con il rientro del Cristo, si chiude la processione. I Sortinesi motivano variamente la presenza delle *farati*: alcuni fanno riferimento all'oscurità delle strade nel passato, altri semplicemente alla tradizione, altri vogliono il fuoco purificatore dei peccati, altri ancora parlano di un fuoco acceso durante il processo in cui fu condannato Cristo.

Se oggi durante questa processione si eseguono solo canti in italiano di circolazione nazionale, non così era in passato. Dalla voce di Concetto Di Mauro ascoltiamo infatti parte di uno fra i canti siciliani della Settimana Santa più diffusi: *Maria passa di na strata nova*, che questi eseguiva anche durante i lavori agricoli (cfr. *infra*) Il testo consiste in tocanti dialoghi tra la Madonna, Gesù morente e vari personaggi connessi alla Passione (i sacerdoti, i "mastri" che stanno preparando gli strumenti della crocifissione, l'apostolo Giovanni che le comunica la morte del figlio, ecc.). Il frammento eseguito da Di Mauro si riferisce al dialogo tra l'Addolorata e il fabbro – che prepara i chiodi destinati alla crocifissione – e all'appello rivolto a Giovanni per conoscere la sorte del Cristo [CD2/2].

Alla connotazione "funebre" della Passione si contrappone la fase "lieta" aperta dallo scampanio del *Gloria* durante la messa della Resurrezione. A Sortino questo festoso scampanio, detto *allegru i Pasca* (allegro di Pasqua), viene eseguito nella chiesa di Santa Sofia dal sacrestano Giampapa secondo le modalità sopra ricordate [CD2/6].

Fino ai primi anni Sessanta del secolo scorso, precedentemente alla riforma liturgica attuata dal Concilio Vaticano II, la Resurrezione si

celebrava il Sabato a mezzogiorno e a essa erano associate svariate consuetudini popolari. Mentre le campane annunciavano la rinascita del Cristo, altri suoni si usava infatti provocare nelle case, per le strade e nelle campagne attraverso la percussione di oggetti vari (mattarelli, scope, bastoni, pentole, verghe, ecc.), crepitacoli (tabelle e raganelle), spari, esplosione di petardi e anche percosse corporali (soprattutto sulle natiche). Una varietà di frastuoni sempre accompagnati da formule per scacciare il demonio o, più genericamente, le entità malefiche. La signora Concetta Cappello (n. 1915) illustra la consuetudine in uso a Sortino e la esemplifica percuotendo la porta di casa con le palme delle mani mentre ripete l'apposita formula esorcistica [CD2/7]. I pastori Paolo Carpinteri e Michele Fontana (cfr. *infra*) ricordano, dal canto loro, l'uso di mettere i campanacci agli armenti proprio quando le campane attaccavano il *Gloria* [CD2/23-24]. Si tratta in ogni caso di comportamenti riconducibili ad arcaici riti propiziatori equinoziali che, non diversamente da quelli praticati in coincidenza del Capodanno, sono funzionali a rappresentare l'espulsione delle forze negative e la riaffermazione dell'ordine sociale, naturale e cosmico (cfr. in particolare Bonanzinga 2000 e 2005).

Il potere salvifico del Cristo risorto si estende anche alle cosiddette pratiche magico-mediche: «Per guarire dai vermi, si menzionano i giorni della Settimana Santa, in tal modo ripercorrendo la vicenda del Cristo, dalla "passione" alla "resurrezione". Il male accusato si risolve nella guarigione, così come la morte del Cristo fu cancellata dalla resurrezione» (Guggino 1978: 185). Il *ciarmu* (incantesimo) impiegato a Sortino per l'espulsione dei vermi – una "malattia" che colpisce specialmente i bambini (cfr. Guggino 1986) – si articola, come di norma accade in questo genere di testi, in due parti: nucleo narrativo (*historiola*) e invocazione scongiuratoria. La narrazione introduttiva si presenta qui articolata in due momenti: *a)* san Zaccaria, intento a eseguire l'incantesimo contro i vermi, incontra la Madonna e il Cristo; *b)* il Signore gli suggerisce allora di pronunciare la "sua orazione", consistente nell'enunciazione dei giorni della Settimana Santa. Attraverso la formula

«Domenica di Pasqua, / il verme casca come una canna marcia» si decreta quindi l'espulsione del male. Il testo è stato riferito dal signor Luigi Valenti, oggi ultranovantenne [CD1/7].

Il culto patronale dei Sortinesi per santa Sofia si lega a una credenza che ancora oggi è tramandata per via orale (si vedano a riguardo Columba 1890: 397-388, Pisano Baudo 1910: 137-138 e Giacobello 1997: 91-92). Secondo la versione riferita dalla signora Pina Garofalo (n. 1932), la giovane Sofia si rifugia in Sicilia per sottrarsi alla prigionia che il padre, un nobile di Costantinopoli, le aveva imposto quale pena per non avere accettato di prendere marito ed essersi convertita al Cristianesimo. Sofia trova riparo in una grotta nei pressi di Sortino, finché non giungono dei soldati a cercarla. Questi interrogano due pastori che passavano con le loro greggi: uno nega di avere visto la fuggitiva, mentre l'altro ne rivela il nascondiglio. Il pastore leale viene premiato con una prodigiosa moltiplicazione dei suoi animali e il delatore li perde invece tutti all'istante. I soldati catturano la giovane e le chiedono di operare un ulteriore miracolo per scampare alla morte decretata dal padre. Sofia taglia allora una treccia dalla propria chioma e la getta per terra facendo in quel punto zampillare l'acqua per dissetare i soldati. Questi, sbalorditi, la risparmiano ma frattanto giunge il padre che con un colpo di lancia le recide il collo da cui sgorgano latte e miele. La santità di Sofia viene in questo modo sancita anche agli occhi del genitore. Davanti alla grotta viene poi edificata la chiesa, denominata *Santa Suffia arrassu* (Santa Sofia "distante", fuori paese), mentre nel luogo della sorgente miracolosa si ricava *u puzzu ri santa Suffia* (il pozzo di santa Sofia) [CD2/8].

Questa fonte, tuttora esistente nella vallata a sud-ovest di Sortino, è situata a pochi metri di profondità: «Lo specchio ha una superficie di circa 2 mq, una profondità di circa 50 cm, una copertura di pietre e calce, a forma di grezza alcova, che protegge una scala di pietra con cinque gradini [...]. La costruzione risale al 1632, come da iscrizione su pietra laterale; l'eliminazione dell'alcova e il restauro sono del 1986» (Rossitto 1994: 206).

Al “pozzo di santa Sofia” era associato un particolare rituale terapeutico-divinatorio, praticato tra fine Ottocento e inizio Novecento secondo una procedura parzialmente diversa rispetto a quanto risulta tuttora attestabile nella memoria orale. Riportiamo per confronto le testimonianze di Gaetano Mario Columba e di Sebastiano Pisano Baudo:

A questa fonte si collega un’usanza che merita di esser notata. Essa è in vigore, com’è facile supporre, tra le classi meno colte, specialmente tra i contadini. Allorché alcuno è malato gravemente, si ricorre ad essa per sapere se vivrà o no. La cerimonia necessaria a questo scopo si può fare in tutti i tempi e per qualsiasi malattia. Essa è compiuta da verginelle, il cui numero non è determinato e la cui età, in generale, non supera i venti anni. Ad un’ora stabilita, esse si radunano nella chiesa di s. Sofia (in città), e di là si rendono alla fonte suddetta, ch’è in una valle a mezzodi dell’abitato, discosta circa un paio di chilometri da esso. Per via si recita il rosario: la maggiore di esse ha la direzione della comitiva. Giunte alla fonte, vi scendono, s’inginocchiano e pregano s. Sofia perché «faccia loro comparire la treccia»; quindi la maggiore accende un cero e lo immerge nell’acqua sostenendolo tra l’indice e il medio della destra in guisa che la fiammella resti appena fuori; poi, con un movimento rapidissimo abbassa il cero perché l’acqua lo copra un istante. L’operazione vien ripetuta tre volte: se il cero rimane acceso, «la treccia apparisce» e l’ammalato guarirà; se si spegne «la treccia non apparisce» ed allora l’infermo morrà. In questo caso, le vergini si recano alla chiesa vicina, costruita, come s’è detto, innanzi alla grotta, e, co’ capelli sciolti, girano tre volte pregando ad alta voce per un risultato favorevole; poi tornano alla fonte e ripetono il triplice esperimento. Se questo riesce di nuovo sfavorevole, la cerimonia si arresta lì. Se, al contrario, la prova – sia la prima sia la seconda – è favorevole, la cerimonia continua. Si riempie una piccola bottiglia, portata apposta, dell’acqua della fonte, e si torna all’abitato, in casa dell’infermo, a cui si dà a gustare o a bere di quell’acqua: la maggiore delle vergini gli passa sul volto un fazzoletto bianco, dicendo: «santa Sofia vi saluta e vi manda questo bianco fazzoletto; abbiam lasciata la malattia e vi portiamo la guarigione». E quando l’infermo guarisce, se guarisce, la sua famiglia imbandisce un convito alle vergini interrogratrici e deprecatrici. [Columba 1890: 388-389]

Un numero assai esteso di ragazze, d’avvicinarsi alla cinquantina se l’ammalato è ricco, vestite con gli abiti di festa, sono condotte alla grotta della Santa – *S. Sufia arrassu* – ove sventolano i fazzoletti bianchi per toccare con essi il mezzo busto di pietra della Santa, e gridano: *Santa Sufia scinniti diritta, masinò nun mi movu di ccà*. Si avvicinano indi al pozzo; ma tre sole di esse, scelte fra le più ingenue e semplici, vi si affacciano, ed una delle tre, alle cui spalle sono state attaccate due ali di carta, scende i gradini del pozzo con una candela accesa per vedere in fondo all’acqua muoversi la treccia della Santa, e tocca l’acqua con la candela, la quale si si smorza il male dell’ammalato è irrimediabile, se resta accesa, come sempre avviene, l’ammalato è sicuro di guarire. La ragazza con le ali attinge dell’acqua che mette in un recipiente per portarla all’infermo. Ritornate in città le ragazzette vanno in casa dell’ammalato, a cui danno a bere l’acqua santa, e gli asciugano il sudore con le pezzuole che hanno toccato il simulacro della Santa, ripetendo a coro: *Santa Sufia vi manna a salutare / cu stu beddu biancu muccatari, / la malatia l’avemu lassata ddà / e la saluti l’avemu purtata ccà*. Appena l’ammalato guarisce dà un pranzo alle ragazzette riunite. [Pisano Baudo 1911: 137-138]

Le due procedure, descritte a distanza di circa vent’anni, si presentano strutturalmente analoghe, nonostante alcune variazioni: *a*) un gruppo di giovani donne – le “Verginelle” – si riuniscono presso la chiesa di Santa Sofia in paese e percorrono l’itinerario fino a *Santa Suffia arrassu* (circa due chilometri) recitando il rosario; *b*) tra la chiesa e il pozzo, in ordine invertito nelle due testimonianze (con la prima articolata secondo triplice ripetizione), si invoca l’intercessione della Santa ripetendo un’apposita formula; *c*) una delle ragazze avvicina allo specchio d’acqua una candela accesa per scorgervi la “treccia” della Santa; *d*) se la candela non si spegne il responso è positivo e viene riempita una bottiglia con l’acqua del pozzo; *e*) si rientra in paese, recandosi a casa dell’ammalato per dargli l’acqua “santa” da bere (detergendogli anche il sudore con i fazzoletti che erano stati posti a contatto con l’effigie della Santa secondo la testimonianza più antica), recitando un’altra formula che decreta la sconfitta della malattia; *f*) la famiglia che ha beneficiato della guarigione offre un pranzo alle “Verginelle”.



Una ulteriore descrizione, riferibile al periodo successivo all'ultima Guerra, aggiunge qualche dettaglio a quanto in precedenza rilevato:

Vengono invitate alcune ragazze del vicinato, verginelle, poiché la condizione verginale era ritenuta ideale per propiziare Santa Sofia, Vergine. Le ragazze, insieme ad altre donne devote e più mature, formano una piccola processione che, all'ora convenuta, muove verso il pozzo. Durante il viaggio, la più esperta del corteo intona il cosiddetto *Rusàriu di Santa Suffia* e dice: *E centu milia e unu / e laramula a Santa Suffia*. Il coro risponde: *E laramula tutti l'uri / spusa diletta di lu Signuri*. La solista prosegue la preghiera senza sosta, integralmente, solo modifica a tempo opportuno la numerazione progressiva. Al pozzo il rosario s'interrompe e inizia la seconda parte del rito. Si stende prima una coperta all'ingresso per ottenere tutto il buio possibile. Se c'è spazio, entrano quelle che possono, le altre attendono fuori. Una verginella con candela accesa si avvicina, chinandosi, allo specchio d'acqua, la quale, per effetto di un'impercettibile ventilazione sotterranea s'increspa ed evoca, per associazione di somiglianza, l'immagine di una treccia di capelli. La candela viene immersa in acqua sino a rischiarne lo spegnimento, mentre la parente più prossima alla persona inferma supplica ad alta voce: *Santa Suffia sciugghitivi a trizza, sinnò nun mi movu di ccà*. L'invocato scioglimento della treccia, cioè delle increspature, è condizione alla sopravvivenza della fiamma: se la candela resta accesa, ciò è segno che l'invocazione è stata esaudita e allora se ne traggono auspici favorevoli; se le increspature persistono e spengono la candela, allora se ne traggono auspici sfavorevoli. [Rossitto 1994: 208, 212-213]

Le tre testimonianze non permettono di chiarire con esattezza il criterio su cui si fonda il responso, che parrebbe giocato tra la ierofania idromorfica della Santa (l'apparizione della sua "treccia" nell'acqua manifesta la soluzione positiva della malattia) e la duplice simbologia della fiamma (accesa=guarigione *vs* spenta=morte). Come però rileva Giuseppe Giacobello, nel caso di Rossitto «risultano completamente invertiti i termini posti da Columba, il quale faceva dipendere dalla "apparizione della treccia" l'auspicato mantenimento della candela accesa e viceversa per l'eventualità infausta» (1997: 92-93).



Stando a quanto riferito dalla signora Pina Garofalo, che indica il rito con l'espressione *fari i Virgineutri* (fare le Verginelle), il responso pare esclusivamente affidato all'andamento della fiamma: la candela si poggiava accesa sul bordo del pozzo, la cui apertura veniva velata da uno scialle. A questo punto si iniziava a gridare con inflessione modulata: *Santa Suffia, scìtimi a trizza masinnò nun mi smovu ri ccà!* (Santa Sofia mostratemi la treccia, altrimenti non mi muovo di qua!). Dopo l'iterazione più o meno prolungata della formula si controllava lo stato della candela: se era rimasta accesa il malato sarebbe guarito, al contrario sarebbe stata morte certa [CD2/9]. Anche la signora Concetta Cappello (nata nel 1915) fa esclusivo riferimento alla condizione della fiamma [CD2/11]. Per le due donne la "treccia" è il *segno* del prodigio che ha dato origine al pozzo, e menzionarla nell'invocazione equivale a dire «Santa Sofia (ri) fai il miracolo», ovviamente "personalizzato" in base alla guarigione richiesta. Nessuna di loro menziona inoltre la consuetudine di recare al malato l'acqua del pozzo, né ricorda la formula apotropaica associata a questa fase del rito (vedi sopra il testo riportato da Pisano Baudo). La signora Cappello rammenta invece il rosario che le *Virgineutri* recitavano lungo il tragitto e lo esegue in forma responsoriale insieme all'amica Nella Saccuzzo (n. 1942) [CD2/10].

Alla propria Santa i Sortinesi si rivolgevano anche per assicurare la "salute della terra", invocandola specialmente quando i raccolti erano minacciati dalla siccità:

In Santa Sofia il popolo ripone la valida tutela del paese, e nelle calamità pubbliche l'associa alla penitenza collettiva. Quando non viene la bramata pioggia, n'espone in chiesa la statua spogliata d'ogni ornamento, la porta fuori il paese per farle vedere le campagne squallide e sitibonde gridando con piena fede: *Santa Sufia di Sciurtinu, / mannati acqua di cuntinu. / Li vostri figghi vòlunu lu pani, / nun li faciti piniari*. E la lascia in penitenza fino a che non scenda dal cielo la benefica pioggia. [Pisano Baudo 1911: 140]

Il 10 settembre cade la celebrazione della festa patronale. Alle 11 il settecentesco simulacro viene trasportato fuori dalla rispettiva chiesa – al suono delle campane [CD2/12] – e deposto sul sagrato. I fedeli accorrono numerosi tributando alla Santa offerte alimentari (frutta, soprattutto uva e arance, ortaggi, uova, formaggi e perfino animali vivi) che vengono subito dopo vendute all'incanto. A mezzogiorno inizia la processione del fercolo, recato a spalla da un gruppo di devoti con a seguito il complesso bandistico che esegue marce vivaci, tra cui quella propriamente intitolata *10 settembre a Sortino* [CD2/13].

Le tradizioni musicali associate al Natale sono a Sortino ormai quasi del tutto tramontate (per un quadro generale relativo alla Sicilia si veda Bonanzinga 1999a). La straordinaria vivacità con cui si celebrava viceversa in passato la nascita del Cristo viene posta in evidenza da Andrea Gurciullo, parroco nel paese ibleo dal 1749 al 1803 (la testimonianza è contenuta nel suo manoscritto *Notizie della Chiesa di Sortino*, vol. 1, p. 144; parzialmente edito in Mollica 2004):

Con quella proprietà e gravità che si deve alle funzioni sagre era celebrata la solennità del Natale del Signore sebbene non così la Notte Sacra. / Conciosiacche in vece di passar quella Notte in tenerezze ed in devozione, la passava il popolo in crapole, e in altri disordini. / Il numero dei pecoraj che in quel tempo fiorivano era eccedente, or ognun di loro nella chiesa portava il suo stromento da sonare, che tutti formavano una musica diabolica. / Detto disordine di così sconcertati suoni à perdurato fin a dì nostri, benché il Rev. beneficiale Tieso mio antecessore col suo zelo pastorale avesse occorso colla sua autorità a detto disordine, cacciando dalla Chiesa Madre detta sorta di suonatori; facendo altresì in detta Santa Notte di Natale un breve sermone come si costuma, e si prosiegue colla grazia del Signore. Eglino non pertanto cacciati via dalla Chiesa Madre, se ne andavano all'altre chiese, ove punto non incontravano opposizione. / Finalmente nell'anno scorso 1752 per ordine del Reverendissimo Signor Vicario Generale, par si che fosse dell'intutto dato fine a detti disordini, avendo sortito quella Santa Notte in pace, senza stromenti sconcertati, ma con propij, e coll'organo; e si spera dalla pietà del Signore così dover avvenire, e succedere ne futuri anni, se si compiace Iddio benedetto lasciarci in vita.

Certamente zampogne erano gli «stromenti sconcertati» adoperati dai «pecoraj» per eseguire questa «musica diabolica», come ancora accadeva – fuori dai sacri templi, secondo quanto aveva auspicato padre Gurciullo – fino ai primi decenni del Novecento: «La notte di Natale il popolo si accalca nella Chiesa Madre per assistere alla funzione della nascita del Bambino, e dopo la mezzanotte assiste alla stessa solennità ecclesiastica nella chiesa dei Cappuccini. I pecorai suonano le cornamuse [=zampogne] girando la città, ciò che un tempo facevano dentro la chiesa» (Pisano Baudo 1911: 126). Nei giorni della novena anche a Sortino si usava allestire nelle case piccoli altari con il presepe o le immagini della Sacra Famiglia (cfr. Pisano Baudo 1911: 125). La novena si celebrava sia presso le abitazioni sia all'interno delle chiese:

Ogni sera nei nove giorni gruppi di cantori, accompagnati da strumenti musicali, che suonano la *ninnira*, cantano dietro le porte alcune strofe, che insieme riunite danno la descrizione efficacissima del più felice evento per l'umanità, e danno la visione dei dolori sofferti da Maria e da Giuseppe nel disastroso viaggio a Betlem, del parto in una grotta, della celeste armonia echeggiante in tutto l'aere, dei doni portati dai pastori accorsi ai primi per primi ad adorare il Messia, fino all'adorazione dei Magi, guidati dalla Stella. Questo canto del poeta popolare nelle squalide sere di dicembre ed il gemito della cornamusa ricercano le fibre intime del cuore, sollevano lo spirito a Dio e dispongono alla preghiera. La novena si celebra con solennità la mattina di buon'ora in tutte le chiese ed a tarda ora nella Matrice. Le donne cantano versetti al suono degli organi. [Pisano Baudo 1911: 126]

Il canto di Natività menzionato da Pisano Baudo corrisponde al cosiddetto *Viaggiu dulurusu*: un celebre componimento dato alle stampe intorno alla metà del Settecento dal canonico monrealese Antonino Diliberto, meglio noto con lo pseudonimo di Binidittu Annuleru. Il poemetto, servito da modello per innumerevoli parafrasi e adattamenti, viene ancora oggi eseguito in numerose località siciliane nelle più svariate combinazioni strumentali e canore (cfr. Garofalo 1990, *d.*1990).

Né la *ninnira* né il *Viàggiu* permangono oggi nella memoria orale, e neppure si rammentano pastori locali che suonavano la zampogna (ne conservava un vago ricordo soltanto Paolo Carpinteri, che pure era nato nel 1911). Due soli documenti relativi al Natale sono stati registrati nel corso dell'indagine: una sonata al flauto di canna con accompagnamento di tamburello, in cui si trovano giustapposte due tra le più conosciute melodie del repertorio natalizio di area italiana (*Tu scendi dalle stelle* e *Di notte a mezzanotte*) [CD2/14], e un canto di Natività, variante locale di uno fra i testi maggiormente diffusi in Sicilia (*A la notti di Natali*), eseguito secondo lo stereotipo della "pastorale" natalizia in 6/8 (cfr. Staiti 1997) [CD2/15].



*Canti di lavoro (contadini, carrettieri, lavandaie)
e richiami di venditori ambulanti*

La coltivazione del frumento era ancora praticata in Sicilia con tecnica arcaica fino agli Cinquanta anni del Novecento. Per arare i campi si impiegavano gli aratri "a chiodo" a trazione animale e la terra si lavorava con strumenti localmente realizzati e riparati da fabbri e falegnami. Le estenuanti mietiture estive venivano condotte da squadre di contadini, spesso impegnati in vere migrazioni stagionali per lavorare negli assolati "feudi" dell'interno. *Fàuci meti e vventu spàggia!* (Si miete con la falce e si "spaglia" col vento!), recita un proverbio raccolto a Sortino da Pisano Baudo (1911: 15), che oltre all'immensa fatica dei mietitori mette anche in evidenza i momenti ludico-espressivi che scandivano il tempo del lavoro:

Per lunga esperienza, poggiata su dati di fatto, in ogni singola regione si conosce la produzione quantitativa di lavoro giornaliero che, nelle varie stagioni in cui si eseguono le diverse culture agricole, può dare un gruppo di contadini, tenuto conto dello stato differente degli individui. Dicono infatti i nostri agricoltori nella messe: *Tra fauci e faucigghiuni si metunu li lavuri*; per denotare che nella quantità di lavoro ottenuto è stata calcolata la diversità di energia dei singoli falciatori; poiché la *fauci* è adoperata dai lavoratori vigorosi, ed il *faucigghiuni*, ch'è una falce piccola, è usata dai meno forti. Nel lavoro dato a cottimo – *stagghiata* – la produzione quantitativa è maggiore, poiché i contadini riuniti a gruppi lavorano per conto proprio, e perciò faticano con intensità e seguivano il lavoro oltre le ore ordinarie. La mietitura è il lavoro più pesante, ma siccome è quella che dà il pane, i contadini sono allegri, ciarlieri, narrano le loro avventure amorose, tagliano i panni al padrone, non curano la pesantezza del lavoro. [Pisano Baudo 1911: 69-70]

Concetto Di Mauro ricorda le fasi salienti di una giornata di mietitura, che durava dall'alba al tramonto, sostando solo per i pasti: colazione tra le otto e le dieci, pranzo a mezzogiorno e merenda a metà pomeriggio. Si dovevano passare molte ore a schiena curva e «si



cantava sempre, c'era allegria, più si era in allegria, più si mieteva» [CD2/16]. Si cantava di tutto, avvicinandosi a voce solista: dagli stornelli alle canzonette moderne, dai canti d'amore e di sdegno alle "storie" sacre e profane (lo stesso Di Mauro ne esegue diversi esempi: CD1/15, 17, 19, 23, 25, 27, 29; CD2/2). Spesso i canti erano corali, come quello qui eseguito a tre voci secondo stereotipi poetico-melodici di derivazione "folkloristica" [CD2/18], oppure nella forma più tradizionale documentata da Antonino Uccello nel 1960 [CD2/17]: due cantori si alternano ripetendo il medesimo distico di una *canzuna*, sovrapponendo le voci all'unisono in coincidenza delle sillabe finali di ogni verso (per una rassegna delle forme del canto contadino in Sicilia si vedano Bonanzinga 1995 e Garofalo 1997b; sui canti di mietitura nel Siracusano vedi in particolare Uccello 1964 e Acquaviva-Bonanzinga 2004: 33-41).

A mietitura conclusa, il frumento si trebbiava sulle aie con l'aiuto degli animali da tiro (ordinariamente muli, ma anche cavalli o asini). È ancora Di Mauro a riferire puntualmente la procedura [CD2/19]. Dopo che i covoni (*regni*) erano stati sfasciati e sparsi sull'aia (*ària*), si dava inizio alla "battitura" (*pisatura*): un contadino guidava gli animali in moto circolare, sicché la progressiva variazione dell'estensione delle redini permettesse agli zoccoli di calpestare uniformemente il prodotto. L'operazione si svolgeva in due o tre riprese, invertendo il senso di marcia dopo avere rivolta-to le spighe con i tridenti (*si vutava l'ària*). Il movimento circolare era costantemente scandito dai "canti dell'aia": *canzuni i ll'ària* o *canzuni i pisari*, nella parlata locale (su questo genere di repertorio si vedano in generale Guggino 1974 e Bonanzinga 1995; per il Siracusano vedi Uccello 1959: 25-45 e Acquaviva-Bonanzinga 2004: 43-47).

Il breve esempio documentato da Uccello nel 1960 presenta intonazione analoga a quanto da me rilevato, anche se la registrazione realizzata in ambiente chiuso restituisce solo parzialmente l'emissione vocale spiegata, tendente al grido, che caratterizza questo particolare genere di "canti". Il testo è costituito da una quartina di endecasillabi, dove i versi sono sempre preceduti, inframmezzati e conclusi da



sillabe onomatopeiche che fungono da esortazione agli animali (*aab*, *àabia*, *oob*, *ohi*). Il contenuto ruota intorno alla metafora del “coniglietto che incappa nella rete, come il giovane nelle trame della donna amata” [CD2/20]. Anche le *canzuni i pisari* eseguite da Di Mauro, Matarazzo e Birritta si fondano su endecasillabi raggruppati in distici o in terzine, con sillabe onomatopeiche a inizio verso. La sequenza riprodotta [CD2/21] rispecchia l’andamento del lavoro: l’ingresso dei quadrupedi sull’aia “ben esposta alla brezza” (A); la conclusione della prima fase, quando si deve “voltare l’aia” (C); la conclusione della *pisatura*, con gli animali invitati al riposo, poiché sarà il vento a fornire l’energia necessaria per procedere alla *spagliata*, cioè alla separazione della paglia dal frumento realizzata lanciando il prodotto verso l’alto con i tridenti (D). I testi poetici sono in prevalenza orientati a elogiare gli animali – si parla di un cavallo che “dove mette i piedi sgorga una fontana” [CD2/19], di un altro che mentre corre “si mangia un gallo”, di un altro ancora il cui passo sull’aia “scroscia come l’oro nelle casse” – oppure a esortarli: “tira, cavallo ladro”, “balla ballerina”, “entra e esci figliolo”. In un distico si ritrova anche la metafora del “coniglietto”, qui però rovesciata, poiché è la donna anziché l’uomo a essere “incappata nella rete” [CD2/21].

Dopo la *spagliata*, il frumento si passava a setaccio (*cernuta*) e infine si stipava nei sacchi. Quest’ultima operazione, come spiega Paolo Birritta, si effettuava utilizzando uno specifico contenitore che fungeva da unità di misura: il *rumunnìa*. I contenitori via via riversati nei sacchi si conteggiavano associando ad alcuni numeri le maggiori festività religiose del calendario, come esemplificano insieme Birritta e Di Mauro [CD2/22].

Nei piccoli centri rurali, al contesto contadino erano molto prossimi i carrettieri, trasportatori fino a circa mezzo secolo addietro di ogni genere di merce (cfr. Guggino 1991). L’unico ex-carrettiere che ho avuto l’occasione di incontrare a Sortino è Vincenzo Rio, oggi più che ottantenne (è nato nel 1925). I canti tradizionalmente associati al suo mestiere li conosceva, ma la sua vera passione musicale era sempre

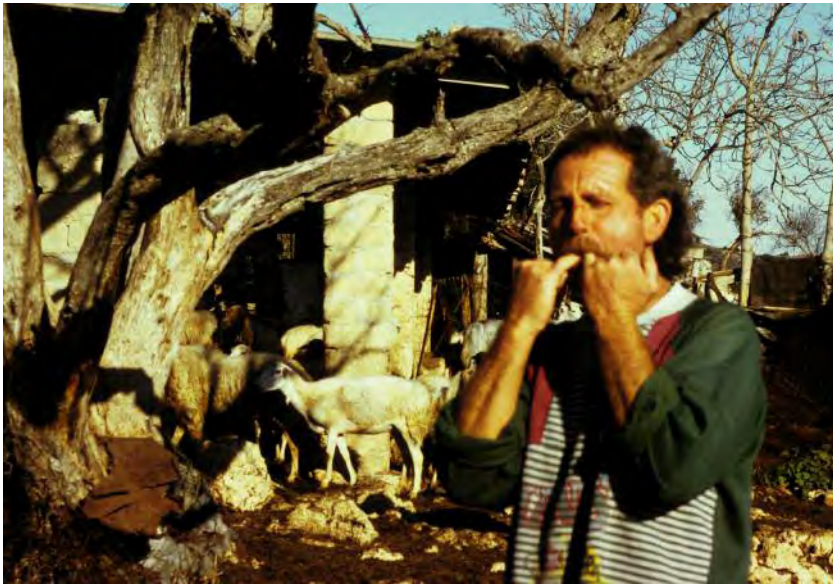
stata la chitarra, e in questa antologia compare difatti esclusivamente come strumentista [CD1/14, 31, 34]. Il modo di cantare *a la carrittera* viene invece proposto da Concetto Di Mauro, eccellente interprete anche di questo particolare stile di canto, che si distingue per essere il più raffinato esempio di monodia rilevabile in Sicilia (cfr. in particolare Garofalo 1989). Le *canzuni* dei carrettieri sono caratterizzate da impianto melodico modale assai ornato e ritmo libero. La loro forma metrica è l'ottava di endecasillabi a rima alternata (con le varianti già in precedenza segnalate, cfr. *Canti d'amore e di sdegno*). Il contenuto spazia dalle vicende di mestiere al corteggiamento dell'amata, dallo "sdegno" per un amore non ricambiato alla devozione verso i Santi, il Cristo o la Madonna. Due sono le *canzuni a la carrittera* incluse in questa antologia [CD2/30]. La prima inizia con un distico di esortazione al "cavallo malandrino" e prosegue con la sestina che ha per incipit *La ggenti ca mi sèntunu cantari*, eseguita dallo stesso Di Mauro con diversa intonazione nel primo disco [CD1/19]. La seconda riprende alcuni moduli ricorrenti nel repertorio dei carrettieri siciliani: la rievocazione di un viaggio a Palermo con riferimento al cavallo che "vuole la cesta sempre piena di biada", l'accento al "suono di ruota e catena" quale costante accompagnamento al canto, la menzione di un incidente incorso lungo la "salita di Misilmeri". Come di norma nelle *carritteri*, la melodia bipartita, associata a un distico del testo poetico, è caratterizzata da melismi, con cromatismi e glissandi, e procede in ritmo libero. La prima frase si sviluppa in registro acuto ed è contenuta entro un intervallo di quarta, con cadenza sulla V del modo (*re*). La seconda frase è spiccatamente discendente: si estende entro un intervallo di settima per chiudersi sulla tonica (*sol*).

Scomparso negli anni Sessanta il mestiere del carrettiere, il carretto ha continuato a essere utilizzato dai venditori ambulanti di frutta e verdura per almeno i vent'anni successivi, e anche oggi – sebbene di rado – si può incontrare qualche anziano che lo usa, attirando i clienti attraverso l'antica tecnica del grido modulato. Fino a un recente

passato i richiami vocali (*vannati*, *bbannati*, *abbannatini*) venivano impiegati per reclamizzare qualsiasi offerta di prodotti o servizi (a esempio dagli artigiani ambulanti che riparavano oggetti). Non è raro che la vendita, soprattutto dei generi alimentari – effettuata per le strade o tra i banchi dei mercati popolari di città o paesi – sia ancora pubblicizzata mediante un ampio repertorio di "grida" variamente modulate (per un quadro generale si veda Bonanzinga 2006b).

A Sortino si possono sporadicamente ascoltare i richiami degli ambulanti provenienti da altri centri, mentre i venditori locali di lupini in salamoia e ricotta fresca ripetono con particolare inflessione il nome della propria merce a vantaggio dei potenziali acquirenti [CD2/28-29]. Molto più articolate per contenuto poetico e forma melodica sono le due *vannati* di caldarroste e ciliege registrate dalla voce del medesimo venditore nel 1955 da Collaer, Marcel-Dubois e Tiby. Le melodie, fra loro piuttosto simili, si muovono entro un intervallo di quinta, con momenti melismatici anche caratterizzati da cromatismi, glissati e vibrati. Delle caldarroste si vanta la prelibatezza e la fragranza per essere state appena sfornate, mentre vengono disprezzate quelle "fradicie e ammuffite" di un venditore concorrente (il "fratello") [CD2/25]. Le ciliege sono "nere, dure e belle", ma la retorica della persuasione si indirizza qui strategicamente ai più piccoli consumatori: "Bambini, piangete così le mamme ve le comprano!" [CD2/26]. Questa stessa formula circolava in paese anche in rapporto alla vendita di altri prodotti: per esempio i ceci tostati (*càlia*), di cui i bambini erano pure ghiotti, come si ascolta nella *vannata* eseguita da Paolo Birritta, proseguita da Concetto Di Mauro che aggiunge ai ceci i semi di zucca (*simenza*), ovviamente "bianchi, buoni e belli" [CD2/27].

Definitivamente tramontato è il tempo in cui le donne si recavano nei pubblici lavatoi per lavare i panni, sia per uso proprio ma spesso anche per conto di terzi, ovvero di famiglie benestanti che potevano permettersi il servizio. La signora Angela Di Pietro, nata nel 1922, è stata una tra le ultime *lavannari* (lavandaie) di Sortino, che si recavano



per svolgere il proprio mestiere in un lavatoio naturale situato lungo il fiume Ciccio, piccolo affluente dell'Anapo, che scorre a valle del Paese. Al "fiume" per lavare i panni si recavano anche la signora Pina Garofalo e la madre Fiula: era un momento di complicità tra donne, in cui il canto svolgeva funzioni ludiche, spesso dense di allusioni erotiche. La signora Pina esegue tre canti associati a questi particolari momenti di aggregazione femminile: una *canzuna* sul classico tema dell'incontro presso la fonte della fanciulla con un giovane che tenta di sedurla; una quartina che narra di una "commare" che ha perso il "colombo" e lo chiama per farlo entrare in casa; una canzonetta che parla di gustosi "cetrioli catanesi" offerti a una "signorina". Le tre semplici melodie sono di moderno impianto tonale [CD2/31].

La "musica" dei pastori e dei maestri di forgia

Nella cultura tradizionale siciliana il termine *musica* rinvia, come si è detto, a una realtà concreta: il complesso bandistico composto da *musicanti* capaci di leggere le note sul pentagramma. La musica tradizionale è invece *u sonu* (il suono), e *sunatura* sono i suoi interpreti, che la tramandano soltanto per via orale. Esplicitamente di *musica* parlano però gli anziani pastori e fabbri ferrai riferendosi a particolari sonorità prodotte nell'ambito dei propri rispettivi ambienti ergologici: lo scampanio degli armenti e la plasmazione dei metalli sull'incudine. L'uso di questa parola in rapporto a suoni che sono esito di necessità anzitutto di ordine pratico (informativo nel primo caso e di coordinamento senso-motorio nel secondo), rinvia pertanto al problema dello statuto epistemologico della nozione stessa di *musica* (cfr. a esempio Blacking 1986, Nattiez 1989, Giannattasio 1992, Bonanzinga 1993).

I pastori impiegano nelle loro attività un articolato sistema di comunicazione sonora: dai richiami vocalizzati o fischiate al risuonare dei campanacci appesi al collo degli animali. I campanacci possono essere di lamiera bronzata ribattuta (*campani*) oppure realizzati a stampo in



una lega di rame, zinco e stagno (*muligni*). L'uso di questi dispositivi sonori rispecchia la formazione della mandria (diversi sono i campanacci rispettivamente destinati a vacche, capre e pecore), la corporatura degli animali (la misura del campanaccio deve essere adeguatamente proporzionale) e la loro posizione gerarchica (agli animali dominanti vengono assegnati i campanacci più grandi). Il suono produce effetti positivi sulla coesione del gregge e risulta funzionale a localizzare ogni animale, indicando l'azione che sta svolgendo (pascolare, ruminare, bere, camminare, correre, ecc.). Di solito, un pastore dota di campanacci nel periodo primaverile circa la metà dei capi che possiede, ma specialmente in occasione di lunghi trasferimenti si tende ad amplificare il più possibile lo scampanio, non solo per ragioni tecniche ma anche per ostentare più enfaticamente il proprio passaggio. Lo scampanio si carica quindi di un particolare valore simbolico e la "bella intonazione" dei campanacci viene perseguita tra pastori anche in termini di forte competizione.

La testimonianza offerta da Paolo Carpinteri ad Antonino Uccello si può ritenere a questo riguardo emblematica: «Io sento il suono del campanaccio che va bene o va male. Oppure se fra tutti insieme ce n'è uno ch'è fuori tono, lo sento. Tutti insieme dovrebbero formare una musica: come c'è il clarino, come c'è il violino, c'è la chitarra, c'è i piattini, c'è il contrabbasso, c'è la cornetta. Quella è una musica completa. [...] Devono arrimarsi (far rima): il fatto che uno canta una canzone, e che oltre che devono rimare le parole deve rimare anche la melodia, lo stesso è quello che noi diciamo u tròcculu rê campani» (1973: 175). Non è un caso che l'attribuzione di qualità musicali al suono dei campanacci passi attraverso il parallelo con gli strumenti bandistici e tuttalpiù con quelli della fascia artigiana cittadina (chitarra, violino, mandolino, ecc.), anziché con gli strumenti tipici dell'ambiente pastorale come il flauto di canna o la zampogna.

In termini pressoché identici si esprime Carpinteri in occasione del nostro incontro del 1987. L'anziano pastore (n. 1911) conservava nella soffitta della sua casa in paese i campanacci appesi ai preziosi collari di legno che egli stesso aveva decorato a intaglio. Mi disse che la maggioranza dei campanacci (*campani* e *muligni*) proveniva dalla forgia dei Mercadante, noti artigiani di Santa Lucia del Mela, in provincia di Messina. Il riferimento al valore musicale è preceduto dalla puntuale descrizione del sistema di distribuzione delle "campane", con riferimento alle misure (a seconda fossero da vacca, da capra o da pecora) e ai *toni* (più grave è *masculina*, più acuta è *fimminina*, ecc.). Scuotendo a mano un campanaccio, Carpinteri esemplifica inoltre le diverse sonorità che questo produceva in base alle azioni compiute dall'animale (pascolare, bere, ruminare). Il pastore non manca inoltre di precisare i criteri con cui si selezionavano le *campani* al momento dell'acquisto, "accordandole" a coppia e sempre a partire dal suono più grave (cioè dalla *campana masculina*) [CD2/23]. Stando alla testimonianza del pastore Michele Fontana (n. 1954), i campanacci che egli tuttora utilizza sono proprio quelli della «buonanima di suo compare Paolo Carpinteri», che glieli aveva venduti negli ultimi anni di vita. Qui li ascoltiamo nella loro piena



funzione: mentre gli animali vengono spinti fuori dal recinto per essere condotti al pascolo, tra i richiami a fischio e a voce del pastore [CD2/23].

L'attività dei fabbri ferrai (*mastri ferraia*) prevedeva una notevole varietà di ritmi per sincronizzare il lavoro sull'incudine: il maestro (*mastru i fòrgia*) adoperava il martello mentre uno o più aiutanti (*bbattimazza*) impiegavano mazze di varia misura. Il peso degli attrezzi e l'intensità della battitura dipendevano dalle dimensioni del pezzo in lavorazione. Oltre a puntuali notizie sui ritmi di lavoro, Alberto Favara (1959: 93) raccolse all'inizio del Novecento sorprendenti testimonianze sul senso musicale attribuito dai fabbri al loro battere sull'incudine: *Di ddocu, di la ncùnia, spuntau la musica; tutti li musicchi spuntaru di ddocu* (Da lì, dall'incudine, è nata la musica; tutte le musiche sono nate da lì).

Il mestiere del fabbro ha mantenuto in Sicilia le coordinate tradizionali fino a tempi recenti. Molti artigiani ricordano ancora bene il tempo in cui la "musica dell'incudine" si udiva anche di notte, perché le forge doveva soddisfare le esigenze dei contadini bisognosi della continua produzione e manutenzione di zappe, vomeri, falci e altri attrezzi

agricoli. Rilevamenti effettuati a Messina, San Fratello (provincia di Messina), Alia (provincia di Palermo) e Salemi (provincia di Trapani) hanno del tutto confermato le testimonianze raccolte da Favara (cfr. Bonanzinga 1999b).

Non diversamente a Sortino, mastro Vincenzo Tabacco – nato nel 1928 e ancora attivo quando nel 2000 mi recai a trovarlo nella sua fucina – esemplifica il ritmo per la costruzione di un ferro di cavallo e commenta: «C'era proprio una musica! L'incudine è una musica: è uno strumento musicale, perché il ritmo del martello insieme alla mazza è realmente una musica!» Il tempo in cui si lavorava in tre è ormai tramontato, ma il fabbro spiega: «C'era *u mastru* con il martello, *u marteddu*, e due picciotti che davano mazza. La prima mazza era *a masculina* e la seconda *a fimminina*». Come hanno fatto altri fabbri incontrati negli anni precedenti, l'artigiano scandisce le parole con i colpi del martello sull'incudine, per renderne tangibile la qualità "musicale". Esegue quindi la *chiamata* del martello, consistente nel battere a tempo alcuni colpi a vuoto per valutare a che punto è giunta la lavorazione, e poi percuote l'incudine con la mazza più pesante: la *masculina*, nel rispetto di una terminologia analoga a quella in uso fra i pastori per distinguere i suoni gravi (maschili) da quelli acuti (femminili) [CD2/32].

Voci e ritmi dell'opera dei pupi

Il teatro tradizionale siciliano di marionette armate – la cosiddetta *opra ê pupi* – è stato per circa un secolo e mezzo il più rilevante genere di spettacolo destinato ai ceti popolari. Le compagnie di marionettisti si stabilirono nei primi decenni dell'Ottocento a Catania e a Palermo, dando vita a due scuole che si differenziarono per la tipologia dei *pupi* (dimensioni, meccanica, figurazione), le tecniche di manovra (da un ponte situato nella parte posteriore del palcoscenico oppure dai lati del boccascena) e per alcuni soggetti rappresentati. Le due tradizioni – "catanese" e



“palermitana” – trovarono quindi rispettivamente diffusione nell’area orientale e in quella centro-occidentale dell’Isola. Gli spettacoli si tenevano infatti, oltre che nei rioni popolari delle due maggiori città, anche in numerosi altri centri, dove gli *opranti* sostavano per periodi più o meno lunghi, secondo il favore del pubblico, e talvolta formando compagnie stabili. I teatri erano allestiti all’interno di magazzini o scuderie e, più raramente, in baracche di legno. Rudimentali panche venivano disposte nelle sale, capaci di oltre duecento posti nei teatri catanesi (con *pupi* e boccascena di misure maggiori) e di circa un centinaio in quelli palermitani. Le pareti venivano ricoperte di cartelloni raffiguranti scene tratte dai soggetti rappresentati e il pubblico era quasi esclusivamente maschile (per un quadro generale si rinvia a Pasqualino 1977).

Grazie soprattutto a una indagine condotta da Antonino Uccello tra il 1961 e il 1965 si dispone di una consistente documentazione riguardo all’*opra* nel Siracusano. Considerato il carattere spiccatamente girovago dei *pupari* di quest’area, lo studioso ritiene che la loro tradizione rappresenti «una specie di punto di confluenza dove i due teatri così diversi della Sicilia orientale e di quella occidentale subiscono una fusione dando vita a un’*opra* con caratteristiche sue proprie» (1965a: 15). Il manovratore principale fornisce infatti anche la voce ai *pupi* (come nella tradizione palermitana) e le marionette impiegate presentano particolari specificità costruttive (1965a: 16-17):

Di solito i *pupi* siracusani raggiungono l’altezza di m. 1-1,15: a somiglianza dei *pupi* palermitani hanno gambe pieghevoli e con ginocchiera sbalzata; essi sono quasi per intero rivestiti di metallo lavorato, meno ricchi dei catanesi e anche in questo più simili ai palermitani, di cui sono più alti e più curati nelle rifiniture dei particolari in genere. I paladini portano lo scudo; le cerniere e le “trafitte” che uniscono la corazza sono fissate in modo che durante la rappresentazione si possono disinnestare, sicché la corazza del paladino colpito sembra ridursi in pezzi: un espediente tecnico che oltre a soddisfare le esigenze spettacolari, riesce a rendere più agile l’armatura.

Puparu girovago è stato anche Ignazio Puglisi (1904-1986), prima di stabilirsi definitivamente a Sortino, dove l'*opra è pupi* è tuttora presente grazie all'impegno di suo nipote Ignazio Manlio. La vicenda di don Ignazio viene dettagliatamente riassunta da Uccello (1965a: 32-36), che lo incontrò nei primi anni Sessanta, quando ancora gli spettacoli conservavano la tradizionale struttura ciclica:

Un teatrino ancora attivo si trova a Sortino (Siracusa); è diretto da Ignazio Puglisi, nato il 25 marzo 1904 a Ragusa Ibla, dove è vissuto fino a 27 anni. Il Puglisi apprese il mestiere dal padre, don Giovannino, nato a Enna nel 1860 e morto a Biancavilla (Catania) nel 1917: come il padre, anche il figlio è costretto a trasferirsi nei vari paesi dell'Isola, dove si ferma e lavora.

Negli ultimi anni si è soffermato soprattutto nel siracusano: tre anni a Ferla, due a Cassaro, un anno a Melilli, sette a Carlentini, sei mesi a Priolo e altrettanto a Pedagoggi; ora da circa dieci anni risiede a Sortino. Ha conosciuto uno degli Insanguine di Catania, acquistò i pupi di Ernesto Puzzo [di Siracusa] quando questi se ne disfece, e li adattò alle proprie esigenze. I pupi (e lo spettacolo in genere del Puglisi) hanno tutte le caratteristiche del teatro catanese: essi sono alti quasi m. 1,40 e hanno ricchissime corazze sbalzate a Catania, perché il nostro puparo non sbalza le armature né scolpisce le testine ma dipinge solamente, mentre ricorre alla moglie e alla figlia per la confezione degli abiti; il figlio, di 36 anni, di tanto in tanto aiuta il padre nel manovrare le marionette, che sono pesantissime. Il Puglisi suole dare lo spettacolo quattro volte la settimana nel periodo invernale, da novembre a maggio, mentre d'estate lavora in un pastificio. Ora lo spettacolo non riesce a creare entusiasmi come per il passato, e via via il numero degli spettatori si assottiglia; tuttavia, tra ragazzi e anziani, raggiunge per serata una cinquantina di spettatori. [...] Il Puglisi conosce l'opera di Giuseppe Leggio e di Giusto Lodico, possiede grossi manoscritti arrotolati e canovacci delle varie storie che rappresenta; il suo repertorio riguarda soprattutto, come lui stesso ci riferisce, «cose medievali»: *Trabazio*, *Guido di Santa Croce*, *Erminio della Stella d'Oro*, *Gemma della Fiamma*, *Dolores e Straniero*, mentre ogni lunedì suole dare uno spettacolo per donne, in cui vengono rappresentate delle sto-

rie di santi: S. Genoveffa, S. Sofia, patrona di Sortino, creazione dello stesso Puglisi. Il padre includeva nel suo repertorio la storia di Pasquale Bruno, ma don Ignazio non ha mai rappresentato vicende di briganti. Della farsa, recitata a soggetto, non esistono copioni; diamo un breve elenco del repertorio, così come lo trascritto lo stesso Puglisi: *I due amanti di Lauretta*, *La palazzina in campagna*, *La statua magica*, *Il farmacista in campagna*, *Peppinino sagrestano*, ecc.

Nel dicembre del 1962, don Ignazio si trasferì a Cassaro, dove soleva dare lo spettacolo cinque volte la settimana, mentre gli altri due giorni lavorava a Sortino come pastaio. Quell'anno egli rappresentò *la Storia di Orlando e Rinaldo* in un centinaio di puntate: la storia ha inizio a Parigi con la giostra dei paladini e l'amore di Berta e Milone, per concludersi nell'ultima serata con la rotta di Roncisvalle.

Il Puglisi da circa due anni opera ad Avola; attualmente, nei mesi estivi, dà spettacolo due volte settimanali nella Latomia dei Cappuccini a Siracusa.

Puglisi operò a Sortino in varie riprese e in differenti locali (l'ultimo presso il Cinema Impero), concludendo il 3 ottobre 1982 la propria attività con lo spettacolo *Morte di Ruggiero di Risa*, tenuto in piazza Cappuccini in occasione dell'ottavo centenario della nascita di san Francesco (cfr. Rossitto 1994: 83). Tre suoi spettacoli sono stati interamente audioregistrati da Antonio Pasqualino e si conservano nell'archivio del Museo Internazionale delle Marionette di Palermo: *La morte del duca Guidone per tradimento di sua moglie Brandonia* - farsa, *Don Pasquale* (Siracusa, luglio 1965); *Morte di Ruggiero di Risa* - farsa, *Peppinino alla ricerca di lavoro* (Palermo, Teatro Biondo, 06/12/1975); *Damone e Pizia* (Palermo, Piccolo Teatro, 13/11/1977). La farsa *Don Pasquale* è stata anche inserita in una antologia discografica curata da Diego Carpitella e Antonino Pagliaro (d.1974: I, B/3).

Come nell'*opra* di scuola catanese, anche i *pupari* del Siracusano assoldavano di norma dei musicisti per accompagnare gli spettacoli. La condizione itinerante in cui questi si trovavano spesso a operare non si prestava tuttavia a mantenere stabilmente la consuetudine. La musica poteva



essere infatti anche del tutto assente, come Uccello rileva assistendo proprio a uno spettacolo di don Ignazio tenuto a Cassaro nel gennaio del 1963: «L'opera non viene preceduta né accompagnata da alcuno strumento musicale. Il primo squillo di un campanello avverte gli spettatori dell'imminente inizio, al secondo squillo (ore 19) s'alza il sipario» (1965a: 34). Un altro testimone riferisce invece che a Sortino gli «intermezzi musicali erano eseguiti dal mandolinista Vincenzo Rossitto [il già menzionato barbiere detto *Peppaiannu*] con accompagnamento di chitarra» (Rossitto 1994: 82), mentre Manlio (nato nel 1961) ricorda la presenza di svariati strumenti negli spettacoli del nonno (tra gli altri fisarmonica, batteria e tamburo), a riprova di una certa estemporaneità dell'accompagnamento musicale nell'opera di area siracusana (per un quadro generale dei suoni associati al teatro dei pupi si veda Bonanzinga 2007).

La precarietà dell'opera dopo il 1970 viene posta in evidenza dall'anziano *puparu* in occasione di una intervista rilasciata il 27 luglio 1982 a Sebastiano Burgaretta (1983):

Mi sono ritirato dal fare teatro stabile, perché le spese aumentano fino a farsi intollerabili, perciò non conviene. Ho avuto chiamate nei campeggi diverse volte: ad Avola, a Noto, a Siracusa e in altri centri. Così ho fatto spettacoli serali. [...] [mi aiutano] Mio figlio Giovanni e mio nipote Manlio. Siamo tutti in famiglia. [...] Quando c'è un teatro stabile, il pubblico viene tutte le sere, assiste allo spettacolo, segue la storia... e il puparo ha modo di preparare il suo lavoro con continuità e organicità. Invece con questi spettacoli saltuari, nei campeggi e nelle piazze, c'è un pubblico che viene solo per una sera, per un solo spettacolo. Per il puparo c'è il lavoro di una sera isolata. Non c'è continuità. Si lavora solo quando ci chiamano. E c'è poco guadagno. [...] Io devo pagare il camion per il trasporto, l'autista, questo signore che è qui con me e che mi aiuta nel caricare e nello scaricare il materiale tutto. Si fa ogni cosa con i soldi. Si deve montare il palco con il teatro, e dopo lo spettacolo rismontarlo. Sono necessarie persone che montino e smontino tutta la struttura. Alla mia età questo lavoro non posso farlo più io. Oggi, per esempio, è con noi anche questo giovane amico di mio nipote a darci una mano, e gli dovrò pur dare qualcosa alla fine. L'autista sta

tutto il giorno con noi... Insomma le spese ci sono. Stasera, subito dopo lo spettacolo, smontiamo tutto e torniamo a Sortino. [...] L'interesse nella gente è rimasto. Se fosse aiutato, il teatro potrebbe continuare. [...] perchè l'opra dei pupi è piacevole, specialmente per i ragazzi. È istruttiva. Fa conoscere le storie, insegna tante cose, ad essere onesti, ad amare la libertà, tante cose. A parer mio con un aiuto si potrebbe continuare. [...] Se avessimo aiuti, [mio figlio e mio nipote] si adatterebbero a questo mestiere. Siccome l'aiuto non c'è, allora prendono altre strade per vivere. Mi aiutano saltuariamente, quando si offre l'occasione. E così comincia a morire questo mestiere. [...] [Le mario-nette] Sono una settantina: angeli, diavoli, giganti, donne, bambini, guerrieri, tutte le figure e tutte funzionanti, in buone condizioni, perché io non le trascuro. [...] Io direi di metterli in un museo. Nel museo si conserverebbero uniti. [...] [Quelli necessari allo spettacolo di stasera sono circa venti], cinque per la farsa e quindici per la storia. [...] Le voci le faccio tutte io: donne, uomini hanno tutti la mia voce.

Le speranze di don Ignazio di vedere un giorno il suo *mestiere* conservato in un museo e di tramandare la propria arte a un erede saranno in seguito esaudite: l'intera attrezzatura del *puparu* (teatro, marionette, cartelloni, ecc.) si trova infatti esposta nel "Museo dei Pupi" di Sortino, istituito nel 1996, quattro anni dopo la ripresa della tradizione da parte di suo nipote Manlio.

La continuità stilistico-esecutiva tra nonno e nipote si può apprezzare nei due frammenti che abbiamo estratto dal medesimo spettacolo *Morte di Ruggiero di Risa*. La vicenda dell'eroe cristiano associato alla città di Risa (l'antica Reggio Calabria), amico di Milone (padre di Orlando) e genitore del valoroso paladino che porta il suo stesso nome, si conclude con il vittorioso duello contro Almonte, figlio del re africano Agolante, e con la morte causata dal tradimento dell'infido fratello Beltramo che lo pugnala alle spalle. Manlio, come don Ignazio, dà voce a tutti i *pupi* in scena e scandisce i movimenti della "battaglia" percuotendo il piano di manovra con il piede calzato da zoccolo, secondo un ritmo giambico regolarmente scandito (♪) [CD2/33-34].

Testi e traduzioni

Nella trascrizione dei testi poetici si sono utilizzati i seguenti criteri: si è sempre resa la geminazione consonantica; si è sempre indicato l'accento tranne che nelle parole piane; si è indicato l'accento anche quando la sillaba finale abbia -ia/-iu (*figghiu, finiu*); si sono accentati i monosillabi secondo la prosodia (*me figghiu, figghiu mè*); si è segnato l'accento circonflesso sulle vocali atone in cui siano incorporati elementi vocalici con valore morfologico proprio (*ô=a lu, 'al, allo*; *dû/dô=di lu, 'del, dello*; *t'ê=ti àiu*, costruito *aviri a* + infinito); si è usato il trattino per segnalare il nesso in sintagmi che si pronunciano saldati insieme (*n-celu, 'in cielo*; *m-Paradisù, 'in paradiso*). Le sillabe eufoniche talvolta interpolate dai cantori nel testo base sono state poste tra parentesi tonde. Nelle traduzioni in italiano non si è riprodotta l'iterazione di versi o parole presente nei testi originali. Il suono cacuminale del siciliano che di norma si rappresenta graficamente con la doppia 'd' (a esempio *chid-du, 'quello*), nella varietà parlata a Sortino è reso con 'tr' (*chitru*). Nei casi in cui certi termini o espressioni dialettali siano risultati di ardua traduzione in italiano, si è cercato di restituire il senso del testo anziché proporre la versione letterale.



CD 1. IL CICLO DELLA VITA

1. **A mmunticetri** (scampanio festivo) [1:25]

Esecuzione: Vincenzo Gianpapa (tre campane). *Rilevamento:* 02/09/2005 (chiesa di Santa Sofia).

2. **A naca** (indovinello) [0:31]

Esecuzione: Vincenza Bellomo. *Rilevamento:* 25/11/2000 (abitazione privata in Paese)

Quann'è nnâ culla a picciritra e allura si cci rici accusì:

*Iàiu la navi mia fatta di tila
e ssenza ventu vulintària uola.
Chitru ca cc'è ddi rintra canta e ggrida,
chitru ca cc'è ddi n-chianu canta e ssona.*

Iàiu la navi mia fatta di tila, ca era a naca, chitra ca era appisa ché cordi e cc'era u picciritru i rintra; e allura annacaumu a naca. *Chitru ca cc'è di rintra* – ca è u picciritru – *canta e ggrida*, *chitru ca cc'è di n-chianu canta e ssona*: cci cantava a ninna nanna.

Quando la bambina è nella culla gli si dice così: «Ho la mia nave fatta di tela / e senza vento vola da sé. / Quello che è dentro canta e grida, / quello che è fuori canta e suona». «Ho la mia nave fatta di tela», era la culla, quella appesa alle corde, con il bambino dentro; e allora dondolavamo la culla. «Quello che è dentro [la culla] – che è il bambino – canta e grida, quello che sta fuori [la madre] canta e suona»: gli cantava la ninnananna.

3. La ò (ninnananna) [0:54]

Esecuzione: Sofia Salemi. *Rilevamento:* 28/06/1960. *Ricerca:* A. Uccello (CNSMP, Racc. 54, br. 95).

Oò, oò, oò,
ggioia mia dâ mamma tò.

*E ssi sta figghia nun mmoli durmiri,
nannuzzi nnô culu ssa quantu nn'aviri.
Ie nn'aviri cinquentu,
ggioia dâ mamma, curina d'argentu.
E ddi oru e argentu a munita,
gioia dâ mamma, curina mia.*

E oò, oò, oò,
ora veni lu papa tò.
E oò, oò, oò,
ora veni lu papa tò.

Fai la nanna, / gioia della tua mamma. // E se questa figlia non vuole dormire, / chissà quante sculacciate avrà sul sedere. / Ne dovrà avere cinquecento, / gioia della mamma, cuoricino d'argento. / Moneta d'oro e d'argento, / gioia della mamma, cuoricino mio. // Fai la nanna, / che ora viene il tuo papà.

4. La ò (ninnananna) [2:00]

Esecuzione: Rosa Principe. *Rilevamento:* 26/11/2000 (abitazione privata in Paese)

*E lla ò e lla ò,
dormi figghiu dâ mamma tò.*

*E ssi tu nun voi durmiri,
naticatetri quantu nn'aviri.
E nn'aviri cinquentu,
figghiu d'oru e ffigghiu d'argentu.*

*La ò, la ò, la ò,
dormi, figghiu, e ffai la ò.*

*La ò, la ò, la ò,
ora veni lu papà tò
e tti porta cicci bbelli,
cosa ruci e ccaramelli.*

*E lla ò e lla ò,
dormi figghiu e ffai la ò.*

*E ssan Franciscu i Paula
cunsàtici la tàula,
cciâ cumzati cu ccarni e ppisci
e Mmaria s'addummisci.*

*E lla ò e lla ò,
dormi figghiu e ffai la ò.
E lla ò e lla ò,
tesorùcciu dâ mamma tò.*

*La ò, la ò, la ò,
dormi figghiu dâ mamma tò.
E lla ò e lla ò,
dormi figghiu e ffai la ò.*

E la nanna e la nanna / dormi figlio della tua mamma. // E se tu non vuoi dormire, / sculacciate (chissà) quante ne prenderai. / E ne avrai cinquecento, / figlio d'oro, figlio d'argento. // La nanna, la nanna, la nanna, / dormi figlio e fai la nanna. // La nanna, la nanna, la nanna, / ora viene tuo papà / e ti porterà bei confetti, / dolci e caramelle. // E la nanna, e la nanna / dormi figlio e fai la nanna. // San Francesco di Paola / apparecchiategli la tavola, / apparecchiategliela con carne e pesce / e Maria si addormenta. // E la nanna, e la nanna / dormi, figlio, e fai la nanna. // E la nanna, e la nanna / tesoruccio di mamma tua. // La nanna, la nanna, la nanna, / dormi, figlio della tua mamma. / E la nanna, e la nanna / dormi figlio e fai la nanna.

5. La ò (ninnananna) [1:06]

Esecuzione: due voci femminili. Rilevamento: 02/06/1955. Ricerca: P. Collaer, C. Marcel-Dubois e O. Tiby (CNSMP, Racc. 27, br. 191).

*E ssan Franciscu i Pàula,
cunsàtici sta tàula
e mmittìtici carni e ppisci
ca Pippineddu s'addummisci.*

*Mbò, mbò e mbò,
ora veni lu papa tò,
e tti porta la cicci bbella,
la cosa ruci, la caramella.*

*Mbò, mbò e mbò,
ora veni lu papa tò,
e tti porta la cicci bbella,
la cosa ruci, la caramella.*

San Francesco di Paola, / apparecchiategli questa tavola / e mettetevi
carne e pesce / così Peppinello si addormenta. // Fai la nanna che ora
viene il tuo papà / e ti porta un bel confetto, un dolce e una caramella.

6. Puti putè (filastrocca per divertire i bambini tenendoli in braccio) [0:13]

Esecuzione: Pina Garofalo. Rilevamento: 25/11/2000 (abitazione privata in Paese).

*Puti putè,
la mamma nun c'è,
è iuta ô mulinu,
a ppigghiari u saccu chinu:
chinu di stuppa, chinu di manna,
veni la ciàula e si l'ammucca!
Aub, aub, mah, mah, aub, aub!*

*Puti putè, / la mamma non c'è, / è andata al mulino, / a prendere il sacco
pieno: / pieno di stoppa, pieno di manna, / viene la gazza e se la mangia!*

7. Ciarmu pî vermi (formula magico-terapeutica per la cura dei "vermi") [0:39]

Esecuzione: Luigi Valenti. Rilevamento: 25/11/2000 (abitazione privata in Paese).

Questo iè nu ciarmu, cci ricemu: quannu unu cci àvi duluri i panza, ca
cci àvi i vermi. E allò cci rici sta storia e cci pàssunu i vermi... ietta i
vermi:

*Santu Zaccaria, mmenzu mari stacia,
passa lu Signuri cu la Vergini Maria.
«Chi ffai Zaccaria?»
«Dicu lu rittu dà virmicaria».
«Picchè nun cci rici la razioni mia?»
«Patri, nun la sapìa».
«E allò dici appressu di mia:
Lùnmedi è ssantu,
Màrtiti è ssantu,
Mèrcule è ssantu,
Iòviri è ssantu,
Vènniri è ssantu,
Sàbbutu è ssantu,
Dduminica, iornu di Pasqua,
u vermu casca commu na canna masca».*

E cchissa e cchitra ri vermi!

Questo è un incantesimo, lo chiamiamo (così): quando uno soffre dolo-
ri di pancia, perché ha i vermi. E allora gli si dice questa storia e i vermi
scompaiono... i vermi (li) elimina: // San Zaccaria, stava in mezzo al
mare, / passa il Signore con la Vergine Maria. / «Cosa fai Zaccaria?» /
«Recito il detto per scacciare vermi». / «Perché non reciti la mia orazio-
ne?» / «Padre, non la conoscevo». / «E allora recita dopo di me: /
Lunedì è santo, / Martedì è santo, / Mercoledì è santo, / Giovedì è santo,
/ Venerdì è santo, / Sabato è santo, / Domenica, giorno di Pasqua, / il
verme casca come una canna marcia». // E questa è quella dei vermi!

8. E ttulì ttulì ttulì (filastrocca) [0:57]

Esecuzione: Antonio Vinci [A], Enza Vinci [B]. Rilevamento: 24/11/2000 (chiosro dell'ex Convento dei Francescani).

[A] *E ttulì ttulì ttulì,
setti fimmini ppi n-tarì,
ppi n-tarì è ttroppu pocu,
setti fimmini ppi n-curcopu.
U curcopu è ttroppu duru,
setti fimmini ppi nnu mulu.
U mulu tira càuci,
setti fimmini ppi nna fàuci.
A fàuci è tagghienti,
setti fimmini ppi n-sirpenti.
U sirpenti è muzzicaloru,
setti fimmini ppi n-cannolu.
U cannolu è ffattu i canna,
setti fimmini ppi nna manna.
A manna è ffatta i linu,
setti fimmini ppi m-parrinu.
U parrinu ddici a missa
e ffa nzinga a la bbatissa.
A bbatissa frii l'ova
e ffa nzinga a ssan Nicola.
San Nicola à iutu â chiazza
a ccattari a tunninazza.
Tunninazza nnê truau,
tutta a varba si pilau!*

E ttulì ttulì ttulì, / sette donne per un tarì [antica moneta siciliana]. / Per un tarì è troppo poco, / sette donne per un'albicocco. / L'albicocco è troppo duro, / sette donne per un mulo. / Il mulo tira calci, / sette donne per una falce. / E la falce è tagliente, / sette donne per un serpente. / Il serpente è morditore, / sette donne per un cannolo. / Il cannolo è di canna, / sette donne per un manello. / Il manello è di lino, / sette donne per un prete. / Il prete dice messa / e fa segno alla badessa. / La badessa frigge le uova / e fa segno a san Nicola. / San Nicola è andato

in piazza / a comprare il tonnaccio. / Tonnaccio non ne ha trovato, / tutta la barba si è spelato!

[B] *E ttulì ttulì ttulì,
setti fimmini ppi n-tulì,
ppi n-tulì è ttroppu pocu,
setti fimmini ppi n-curcopu.
U curcopu è ttroppu duru,
setti fimmini ppi nnu mulu.
E lu mulu etta càuci,
setti fimmini ppi nna fàucia.
E lla fàucia è tagghienti,
setti fimmini ppi n-sirpenti.
U sirpenti è muzzicaloru,
setti fimmini ppi n-curcopu.
U curcopu è ttroppu finu,
setti fimmini ppi m-parrinu.
U parrinu â ddiri a missa,
cciù ricemu â matri bbatissa.
A matri bbatissa frii l'ova,
cciù ricemu a ddon Nicola.
Ddon Nicola à iutu â chiazza,
a ccattari a tunninazza.
Tunninazza nnâ truau,
tutta a varba si pilau!*

E ttulì ttulì ttulì, / sette donne per un tulì. / Per un tulì è troppo poco, / sette donne per un'albicocco. / L'albicocco è troppo dura, / sette donne per un mulo. / E il mulo tira calci, / sette donne per una falce. / E la falce è tagliente, / sette donne per un serpente. / Il serpente è morditore, / sette donne per un'albicocco. / L'albicocco è troppo fine, / sette donne per un prete. / Il prete deve dir messa, / glielo diciamo alla madre badessa. / La madre badessa frigge le uova, / glielo diciamo a don Nicola. / Don Nicola è andato in piazza / a comprare il tonnaccio. / Tonnaccio non ne ha trovato, / tutta la barba si è spelato!

9. Sammicenzu cu ll'ali cu ll'ali (filastrocca) [0:09]

Esecuzione: Lucia Cammarata. Rilevamento: 24/11/2000 (chostro dell'ex Convento dei Francescani).

*Sammicenzu cu ll'ali, cu ll'ali,
m-Pararisu mi uoli purtari.
M-Pararisu cc'è Maria,
cu ttri libbri ca liggiva.
Ca liggiva la Passioni,
facemu festa e ccomunioni!*

San Vincenzo con le ali, / in Paradiso mi vuole portare. / In Paradiso c'è Maria, / con tre libri che leggeva. / Che leggeva la Passione, / facciamo festa e [prendiamo la] comunione!

10. Sàcciu na canzunetra (filastrocca) [0:17]

Esecuzione: Enza Vinci. Rilevamento: 24/11/2000 (chostro dell'ex Convento dei Francescani).

*Sàcciu na canzunetra
di pecuri e ccapruni.
Capruni a qquattru peri,
chiamàtimi a Mmicheli.
Micheli è ppicciritru,
chiamatimi a Tturitru.
Tturitru va cantannu,
lu sceccu va ragnannu.
Passa la zzita,
vistuta di sita.
Passa la cugnata,
vistuta rraccamata.
Passa la zzà Peppa,
cu la quartara n-testa.
Passa san Pirruni,
cu m-piattu i maccarruni:
sù manciàunu a mmuzzicuni!*

So una canzonetta / di pecore e caproni. / Caproni a quattro piedi, / chiamatemi Michele. / Michele è piccolino, / chiamatemi Salvatore. / Salvatore va cantando, / l'asino va tagliando. / Passa la fidanzata / vestita di seta. / Passa la cognata / col vestito ricamato. / Passa la zia Peppa, / con l'anfora in testa. / Passa san Pirrone / con un piatto di maccheroni: / se lo mangiavano a bocconi!

11. Pisi pisella (filastrocca per contare) [0:18]

Esecuzione: Pina Garofalo. Rilevamento: 25/11/2000 (abitazione privata in Paese).

*Pisi pisella,
cannuni cannella.
Cannella cussì ffina
ppi ssanta Marina.
Marina mulinara,
n-celu scala.
Scala e scaluni,
pinni i picciuni.
Bbì bbà, nesci fora e vvola ccà!*

Pisi piselli, / cannone cannella. / Cannella così fina / per Santa Marina. / Marina mugnaia, / in celo la scala. / Scala e gradone, / penne di piccione. / Bbì bbà, esci fuori e vola qua!

12. Ninnirinnola (gioco ritmato) [0:28]

Esecuzione: Antonio Vinci e Vincenzo Matarazzo. Rilevamento: 24/11/2000 (chostro dell'ex Convento dei Francescani).

Un ggìocu di ragazzi: *Ninnirinnola*. Na pirsuna seduta e ll'otra s'ap-puggiava la testa nelle gambe di quello lì. Poi, chitru chi era a ccavatru cci mmittiva u rui, u tri, e qquannu si nsirtava scinniva chitru e nn'acchianava n'autru. E chissa è. Allora è: «Ninnirinnola, quantu porta la carriola?» – «Ddui!» – «Ddui ricisti, lu iocu pirdisti, quattru ricivi, u iocu vincivi!» E accussi, sempri a seguitari.

*Ninnirinnola, quantu ietta la carriola?
Quattru!
Quattru ricisti, lu iocu pirdisti, ddeci ricivi, lu iocu vincivi!*

E ccussì è finutu.

Un gioco da ragazzi: *Ninnirinnola*. Una persona seduta e un'altra con la testa appoggiata sulle gambe di quello. Poi quello che era "a cavallo" tirava indovinare – (dicendo) due, tre – e quando si indovinava scendeva quello e ne saliva un altro. Era così: «Ninnirinnola, quanti ne porta la carriola?» – «Due!» – «Due hai detto, il gioco hai perso, se quattro dicevi, il gioco vincevi!» E così a seguire. // «*Ninnirinnola*, quanti ne porta la carriola?» / «Quattro!» / «Quattro hai detto, il gioco hai perso, dieci dicevi, il gioco vincevi». // E così è finito.

13. È arrivato l'ambasciatore (gioco cantato) [1:02]

Esecuzione: Santina Malignaggi. *Rilevamento:* 27/11/2000 (abitazione privata in Paese).

C'erano da un lato un gruppo di ragazzi e da un lato una ragazza. Allora, prima veniva la ragazza con tanto di inchino e poi l'altro gruppo. E diceva così, quella da sola diceva così: «È arrivato l'ambasciatore, / aioli, aioli, oli, oli, olà». Si fermava e poi veniva l'altro gruppo, e diceva così: «E che cosa voi volete? / Aioli, aioli, oli, oli, olà». / «Noi vogliamo una ragazzetta, / aioli, aioli, oli, oli, olà». E poi di nuovo l'altro gruppo: «La ragazzetta come si chiama? / Aioli, aioli, oli, oli, olà». / «La ragazzetta si chiama Alessandra, / aioli, aioli, oli, oli, olà». E allora festa:

*Vinitivilla a pprèndiri cu la cavallirìa,
cavalli e ccarrozzi e tutta la cumpagnìa.
Stasira si spusa a figghia dō cavalieri.
Accì, accì, accì!*

Venitevela a prendere con la cavalleria, / cavalli e carrozze e tutta la compagnia. / Stasera si sposa la figlia del cavaliere.

14. Valzer [3:32]

Esecuzione: Vincenzo De Maria (chitarra), Giuseppe Failla (scacciapensieri), Sofio Giardino (mandolino), Vincenzo Matarazzo (tamburello), Vincenzo Rio (chitarra). *Rilevamento:* 26/11/2000 (abitazione privata in contrada Fiumara di Sotto).

15. O Ddiu si ppisci finu mi facissi (canzuna) [1:35]

Esecuzione: Concetto Di Mauro. *Rilevamento:* 02/09/2005 (sede della Casa Museo dell'Apicoltura Tradizionale).

*O Ddiu si ppisci finu mi facissi,
nna lu cchiù funnu mari mi ittassi.
Vinissi m-piscaturi e mmi piscassi,
nta na chiazza d'amuri (e) mmi vinnissi.
Vinissi la me amanti e mm'accattassi,
nna na padedda r'oru (e) mi friissi.
Nn'avissi pena no si mm'abbruciassi,
bbasta ca nna lu so cori trasissi.*

Se Dio mi trasformasse in un bel pesce / e mi gettasse nel mare più profondo, / potesse giungere un pescatore a pescarmi / e a vendermi in una piazza d'amore. / Potesse venire la mia amante a comprarmi / e mi friggesse in una padella d'oro. / Non avrei alcuna pena di bruciare, / basta che potessi entrare nel suo cuore.

16. Palumma ianca ca voli pi mmari (canzuna) [0:24]

Esecuzione: Sebastiana Rio. *Rilevamento:* 28/06/1960. *Ricerca:* A. Uccello (CNSMP, Racc. 54, br. 97).

*(e) Ppalumma ianca ca voli pi mmari,
femma quantu ti ricu ru paroli.
Quantu ti scippu na pinna di ss'ali,
quantu fazzu na littra a la m'amuri.
E ppoi cci ricu unni l'à ppurtari:
unni si spògghia e bbesti la m'amuri.*

Colomba bianca che voli sul mare, / fermati così ti dico due parole. /
Così ti stacco una piuma dalle ali, / per scrivere una lettera al mio amore.
/ E poi le dirò dove la dovrà portare: / dove si spoglia e veste il mio
amore.

17. Funtana di bbillizzi e ppirchì chianci (canzona) [0:40]

Esecuzione: Concetto Di Mauro. *Rilevamento:* 17/12/2000 (abitazione privata in contrada Prita).

*Funtana di bbillizzi (e) ppicchè chianci?
Cu na scocca d'amuri all'omo stringi.
Iu notti e gghiornu t'àiù nna la menti:
(e) nna stu munnu cu rriri e ccu chianci,
(e) ccu furria trova e ccu sècuta vinci!*

Fontana di bellezze perchè piangi? / Stringi l'uomo con un nodo d'a-
more. / Io notte e giorno ti ho nella mia mente: / in questo mondo c'è
chi ride e chi piange, / chi cerca trova e chi persevera vince!

18. Mazurka [2:34]

Brano composto da Vincenzo Rafalà. *Esecuzione:* Domenico Calvo (chitarra),
Enrico Caruso (contrabbasso), Vincenzo Rafalà (fisarmonica), Sofio Giardino
(mandolino). *Rilevamento:* 17/12/2000 (sede dell'Associazione Musicale G.
Cianci).

19. La ggenti ca mi sèntunu cantari (canzona) [0:43]

Esecuzione: Concetto Di Mauro. *Rilevamento:* 02/09/2005 (sede della Casa
Museo dell'Apicoltura Tradizionale).

*La ggenti ca mi sèntunu cantari
ci pari ca ppi mmia curri bbon tempu.
Nun cantu no pp'amuri e no pp'amanti,
a mia mancu mi passa ppi la menti.
Nun cantu no pp'amuri e nno ppi ntentu,
ma cantu ppi passàrimi lu tempu.*

La gente che mi sente cantare / pensa che per me scorra buon tempo. /
Non canto per amore né per amanti, / a me neppure passa per la mente.
/ Non canto per amore né per altro, / ma canto solo come passatempo.

20. Notte senza luna (tango) [3:36]

Esecuzione: Domenico Calvo (chitarra), Vincenzo Rafalà (fisarmonica), Sofio
Giardino (mandolino). *Rilevamento:* 17/12/2000 (sede dell'Associazione
Musicale G. Cianci).

21. Susiti bbella, susiti matinu (canzona) [1:05]

Esecuzione: Vincenzo Matarazzo. *Rilevamento:* 24/11/2000 (chostro dell'ex
Convento dei Francescani).

*Sùsiti bbella, sùsiti matinu,
senti lu cantu di lu rrisignolu.
Sutta lu tô palazzu c'è n-gnardinu,
m-peri d'aranci (e) ccu li rrami d'oru.
(e) Nnta la cimma c'è ffattu lu niru,
ci l'è ffattu l'acellu a pprimma volu.
Stenni la manu e ti nni pigghi unu
e tti lu metti nta na iàrgia d'oru.*

Lèvati bella, lèvati al mattino, / ascolta il canto dell'usignolo. / Sotto il
tuo palazzo c'è un giardino, / un albero d'arancio con i rami d'oro. / In
cima vi è costruito un nido, / fatto da un uccello al (suo) primo volo. /
Stendi la mano e te ne prendi uno / e te lo metti in una gabbia d'oro.

22. Sunata ri frischettu (sonata al flauto di canna) [1:17]

Esecuzione: Vincenzo Matarazzo. *Rilevamento:* 24/11/2000 (chostro dell'ex
Convento dei Francescani).

23. Vai dicennu ca bbeni mi voi (canzuna) [1:25]

Esecuzione: Concetto Di Mauro. Rilevamento: 02/09/2005 (sede della Casa Museo dell'Apicoltura Tradizionale).

*Vai dicennu ca bbeni mi voi,
cuntenti un mm' à pututo fari mai.
E mmi mannasti a ddiri ca nun mi voi,
iu mancu vòiu a ttia, ca tu lu sai.
Tu manci e bbivi (e) ccu l'amici toi,
e a mmia nutra spècia ca mi fai.
Ci lu poi riri a ss'amici ca ià,
ca si spùrpunu l'ossi ca lassai,
ca si spùrpunu l'ossi ca lassai.*

Vai dicendo che mi vuoi bene, / (ma) non mi hai mai potuto far contento. / E mi hai mandato a dire che non mi vuoi, / nemmeno io voglio te, e tu lo sai. / Tu mangi e bevi con gli amici tuoi / e a me non fai nessuna impressione. / Glielo puoi dire a questi amici che hai, / che spolpano le ossa che ho lasciato.

24. Maddalena (fox) [2:34]

Brano composto da Gaudenzio Cianci (1917-1981). Esecuzione: Domenico Calvo (chitarra), Enrico Caruso (contrabbasso), Vincenzo Rafalà (fisarmonica), Sofio Giardino (mandolino). Rilevamento: 17/12/2000 (sede dell'Associazione Musicale G. Cianci).

25. M'avasta l'arma d'iri a nnatuni (canzuna) [0:56]

Esecuzione: Concetto Di Mauro. Rilevamento: 17/12/2000 (abitazione privata in contrada Prita).

*M'avasta l'arma d'iri a nnatuni,
pigghiari la sirena di lu mari.
M'avasta l'arma a ttèniri lu sulì,
m'abbasta l'arma li stiddi cuntari.
M'avasta l'arma, cu le me canzuni,
cu mi sdisamurò farim'amari,
cu mi sdisamurò farim'amari.*

Mi sento di andare a nuotare, / afferrare la sirena del mare. / Mi sento di reggere il sole, / mi sento di contare le stelle. / Mi sento, con le mie canzoni, / di farmi amare da chi mi ha disprezzato.

26. Tango di Rinella [2:31]

Esecuzione: Domenico Calvo (chitarra), Enrico Caruso (contrabbasso), Vincenzo Rafalà (fisarmonica), Sofio Giardino (mandolino). Rilevamento: 17/12/2000 (sede dell'Associazione Musicale G. Cianci).

27. Li multi vuci (cuntrastu) [7:29]

Esecuzione: Concetto Di Mauro. Rilevamento: 26/11/2000 (abitazione privata in Paese).

UOMO – «*Li multi uci e li cumpassioni
smòviri fannu lu cori (e) dd'ogni amanti.
Quannu ti visti, nn'ispirazioni:
focu ca addruma nna tutti li canti*».

DONNA – «*O ggiuvini ca dunnì mia nni stati arranti,
darrerì li me porti (e) nnun viniti,
nun sugnu donna d'acula fistanti,
d'accunsintiri a sti mali partiti*».

U – «*O Ggesù! Donna (e) ccommu vi faciti,
tanta suvirviuna e viulenti,
cuntra di l'occhi mei piangiriti,
cuntra di li me vai, peni e tturmenti*».

D – «*Ma veni un gionnu (e) mmiseru ti penti,
di novu mutirai (e) ffantasià.
Su la veni a ssapiri (e) la me ggenti
commu mi veni e nsurti en casa mia*».

U – «*Donna, ca la ta rabbia è tirannia
e ogni ura mm'addimustri a fforti,
tu runa anguenti a la pirsona mia,
bbella, unni ti viru (e) mmi cunforti*».

D – «Màrcia e spirisci d'areri a sti porti,
nun mmèttiri munesti e llor'a Ddiu,
si tu t'incagghi nnà ta mala sorti,
la donna ca tu cerchi nun sugnu iu».

U – «Cori tirannu (e) spia ca t'arrivu,
ppi nn'ura nun mmâ ulutu (e) ccuntintari,
s'avissi (a) statu n-cori di rriu
certu s'avissi (a) ffattu (e) bbattizzari».

D – «L'arma m'avasta a ffàriti purtari
primma li quattru quarti e ppoi la testa,
(e) uogni uomu cci ddivi pinsari
di iri a ccasa di na donna onesta».

U – «Bbella la to vuccuzza (e) mi fa ffešta,
tu vai dicennu ca patu pp'amuri,
ie ss'iddu mori a stu munnu cu rresta?
Cori ti poi chiamari lu tradituri».

D – «Ggiuvini ca stu munnu (e) nnun fiuri,
ggiuvini forti ca porti la spata,
si li ma frati sannu qualchi arruri,
chiànciu mali ppi tia chista nuttata».

U – «Nun mi nni vâiu no di chista strata,
si nun mi runi morti oppuru locu,
nun mi la fari tanta spietata,
la nostr'amuri unn'è cosa ri pocu».

U – «Assai nni voi sèntiri nné pocu,
di tuttu chiddu ca mm'aviti dittu,
mi ardu e abbrùciu nna l'ardenti focu
e iu nni moru di lu to pitittu».

U – «Ora cunsidera a mmia curuzzu affrittu,
annunca di ccà pròpria mi iettu,

mi l'â ffari passari a stu pitittu,
cummu ru zziti (e) ccurcati nnâ llettu».

D – «Pi cchista vota (e) nnun ti la permettu,
n'autra vota ti la permittirìa,
tu ti nni pigghi stu bbiancu pettu,
e ddi la vita mia chidda ca voi».

U – «Eccu la furca è armata e ll'u bboia è prisenti,
cu rici ca sta ronna l'âi amatu,
su l'âiu amatu iu fausamenti,
prestu la vita mia s'accapitatu».

D – «Ora mi tocca a ffàriti cuntenti,
e ogni disidèriu veni a ffini,
ddavanti fannu tanti cumplimenti,
darrè ntàcciuunu chiova uttantini».

U – «Ora càt-ntisu lu fini e ll'u sfini,
sta donna aviva n-cori (e) ddi liuni,
cu le mei fausi nganni e mantupini
di donna onesta la fici cumuni».

D – «Quantu fu ranni (e) ll'u me svariuni,
primma ri tutti mi lavu li manu.
Iddi curcati nnâ lettu a pagghiuni
e iu mischina curcata ddà n-chianu».

Carru di Napuli e Fulippu Magnanu,
lu carru a la cchianata si tratteni,
a la calata la fùria pigghia.
Pigghiu na llebbri, la iettu dda n-chianu,
cu spara mègghiu la càccia si pigghia.

Cu iàvi farina si la cerni bbeni:
lu pani nun si mància cu a canigghia!

U – «Le tante voci e i patimenti, / muovono il cuore di ogni amante. / Quando ti vidi (ebbi) un'ispirazione: / fuoco che brucia dappertutto». // D – «O giovane che mi state innanzi, / dietro le mie porte non venite, / non sono donna di facili costumi / da accettare un partito tanto cattivo». // U – «O Gesù! Donna, perché fate così, / tanto superba e violenta, / di fronte ai miei occhi piangerete, / a fronte dei miei guai (avrete) pene e tormenti». // D – «Ma verrà un giorno infelice (che) ti pentirai, / di nuovo muterai fantasia. / Se viene a sapere la mia gente / come vieni a insultarmi a casa mia». // U – «Donna, la tua rabbia è tirannia / e ogni momento me lo dimostri con forza, / tu offri unguenti alla mia persona, / bella, ovunque ti vedo mi conforti». // D – «Marcia e scompaia da dietro queste porte, / non dare a me molestie e lodi a Dio, / sei tu che scegli la tua mala sorte, / la donna che cerchi non sono io». // U – «Cuore tiranno, attenta che ti prenderò, / per un'ora non mi hai voluto accontentare, / se avessi avuto un cuore crudele, / certamente si sarebbe fatto battezzare». // D – «Io ho il coraggio di farti catturare, / di farti squartare e decapitare, / e ogni uomo ci deve pensare / (prima) di andare a casa di una donna onesta». // U – «Bella la tua boccuccia mi fa festa, / vai dicendo che patisco per amore, / ma se lui muore a questo mondo che resta? / Cuore, ti puoi chiamare il traditore». // D – «Giovane, che in questo mondo non hai parte, / giovane forte che porti la spada, / se i miei fratelli vengono a sapere di qualche affronto, / piango dolori per te questa notte». // U – «Non me ne vado no da questa strada, / se non mi dai morte o ricovero, / non essere così tanto spietata, / il nostro amore non è cosa da poco». // U – «Non voglio sapere né molto né poco, / di tutto quello che mi avete detto, / ardo e brucio di un ardente fuoco / e ne muoio per quanto vi bramo». // U – «Ora considera me, cuoricino afflitto, / altrimenti mi butto proprio da qui, / lo devi spegnere questo desiderio, / (di stare) come due fidanzati coricati a letto». // D – «Per questa volta non te lo permetto, / un'altra volta te lo permetterei, / di prenderti questo bianco petto / e della vita mia quello che vuoi». // U – «Ecco la forca è pronta e il boia è presente, / chi afferma che questa donna l'ho amata, / se io l'ho amata falsamente, / alla mia vita sia posta fine immediatamente». // D – «Ora mi tocca di farti contento / e ogni desiderio giunge al fine, / davanti (gli altri) fanno tanti complimenti, / alle spalle piantano chiodi "ottantini"». // U – «Ora che avete sentito tutta la storia, / (sappiate che) questa donna aveva un cuore

da leone, / con i miei falsi inganni e le manfrine / ho fatto di una donna onesta una qualunque». // D – «Quanto è stato grande il mio errore, / prima di tutto mi lavo le mani. / Loro [i fratelli] beati in letti confortevoli / e io infelice coricata all'aperto». // Carro di Napoli e Filippo Magnano, / il carro in salita arranca, / in discesa prende velocità furiosa. / Prendo una lepre, la libero sulla pianura, / chi spara meglio cattura la preda. // Chi ha farina se la setacci bene: / il pane non si mangia con la crusca!

28. **Ciurtru** (valzer) [3:11]

Brano composto da Gaudenzio Cianci (1917-1981). *Esecuzione*: Domenico Calvo (chitarra), Enrico Caruso (contrabbasso), Vincenzo Rafalà (fisarmonica), Sofio Giardino (mandolino). *Rilevamento*: 17/12/2000 (sede dell'Associazione Musicale G. Cianci).

29. **Fimmina sugnu e mmi vestu a omininu** (canzona) [1:08]

Esecuzione: Concerto Di Mauro. *Rilevamento*: 17/12/2000 (abitazione privata in contrada Prita).

*Fimmina sugnu e mmi vestu a omininu,
e mmi nni vegnu a la Chiana cu ttia,
ppoi arrivata ddà chi cci dicemu?
N-frat'e nna soru semu (e) a la stranìa.
Figghiuzzu nn'ài nenti chi ti rari,
ca iè ccabbatu lu pani e lu vinu,
sulu lu lettu (e) ti pozzu cunzari,
ca t'arriposi sinu a lu matinu.
E lu nnumani ti vegnu a cciamari:
susi, viddanu, ca ffari caminu!*

Sono donna e mi vesto da uomo, / e vengo alla Piana con te, / poi arrivati lì cosa diciamo? / Siamo fratello e sorella in terra straniera. / Caro figlio, non ho nulla da darti, / che ho finito il pane e il vino, / solo il letto ti posso preparare, / così ti riposi fino al mattino. / E l'indomani verrò a svegliarti: / alzati, villano, che devi fare (molta) strada!

30. Sunata ri frischettu a ttri puttusa (sonata di flauto di canna a tre fori) [0:28]

Esecuzione: Vincenzo Matarazzo. *Rilevamento:* 24/02/2002 (abitazione privata in contrada Prita).

31. Tarantella [1:42]

Esecuzione: Vincenzo De Maria (flauto di canna), Giuseppe Failla (scacciapensieri), Sofio Giardino (mandolino), Vincenzo Matarazzo (tamburello), Vincenzo Rio (chitarra). *Rilevamento:* 26/11/2000 (abitazione privata in contrada Fiumara di Sotto).

32. Polka [1:56]

Esecuzione: Domenico Calvo (chitarra), Enrico Caruso (contrabbasso), Vincenzo Rafalà (fisarmonica), Sofio Giardino (mandolino). *Rilevamento:* 17/12/2000 (sede dell'Associazione Musicale G. Cianci).

33. Polka [1:32]

Esecuzione: Giuseppe Failla (flauto di canna), Vincenzo Matarazzo (tamburello). *Rilevamento:* 26/11/2000 (abitazione privata in contrada Fiumara di Sotto).

34. Quadriglia [1:12]

Esecuzione: Vincenzo De Maria (flauto di canna), Giuseppe Failla (scacciapensieri), Sofio Giardino (mandolino), Vincenzo Matarazzo (voce e tamburello), Vincenzo Rio (chitarra). *Rilevamento:* 26/11/2000 (abitazione privata in contrada Fiumara di Sotto).

*Largu, signori mei, e ffacemu rota,
quantu vi cuntu sta bbella passata.
Si vi vvuliti fari na bbella bballata,
a quadriglia di mia è cumannata.*

Largo, signori miei, e formiamo un cerchio, / che vi racconto questa bella storia. / Se volete fare un bel ballo, / io comando la quadriglia.

35. Agunia (suono di campana per annunciare un decesso) [0:42]

Esecuzione: Vincenzo Gianpapa (campana media). *Rilevamento:* 02/09/2005 (chiesa di Santa Sofia).

36. Rosario dei Defunti [2:48]

Esecuzione: coro di voci miste. *Rilevamento:* 02/06/1955. *Ricerca:* P. Collaer, C. Marcel-Dubois e O. Tiby (CNSMP, Racc. 27, br. 190). Per la trascrizione testo si veda il documento 39.

37. Rosario dei Defunti [2:49]

Esecuzione: coro di donne con accompagnamento di armonium. *Rilevamento:* 28/06/1960 (chiesa del Purgatorio). *Ricerca:* A. Uccello (CNSMP, Racc. 54, br. 100). Per la trascrizione testo si veda il documento 39.

38. Appetru ("appello" di campana agli uffici funebri) [0:35]

Esecuzione: Vincenzo Gianpapa (campana grande). *Rilevamento:* 02/09/2005 (chiesa di Santa Sofia).

39. Rosario dei Defunti [5:08]

Esecuzione: coro di voci miste. *Rilevamento:* 23/11/2000 (chiesa di Santa Sofia).

*Genti vui la cchiù ddivota,
vui ca siti a Ddiu cchiù ccari,
nun lassati cchiù ppinari
st'animuzzi in verità.
Comu gridunu sintiti,
comu chiànciunu mischini,
fannu ll'occhi e li lavini,
ddumannannu carità.*

*Nna stu locu e ttanti guai,
nna sti àspiri turmenti,
nni stu focu accussi ardenti
ca risistiri un si cci pò.*

*Comu fazzu, a ccui arriccurru,
grida ognun: «Ohimè infilici!
Cchiù pir nui parenti e amici
nun ci pènzunu, gnurnò!»*

*«Caru amicu ti scurdasti
anchi tu di li favuri,
fammi sciri di st'arduri
ca soffriri un pozzu cchiù.
Chi si tratta s'è un amicu?
Si cci duna qualche aiutu,
lu dumanna stu tribut
l'amicizia chi cci fu.»*

*«Figghi amati, amati figghi,
ca pir vui patemu tantu,
vi scurdàstivu fratantu
senza un minimu pirchè.
Vui sta casa unni abbitati,
tanta robba chi vvui aviti,
iu la fici, e llu sapiti,
e si tratta poi accusi?»*

*Ma fratantu li parenti
e lli figghi li cchiù amati,
ittri sunnu li cchiù ingrati,
nn'ittri c'è cchiù crudeltà.
Se li figghi e lli parenti
ca nun pènzunu pir nui,
car' amici almenu vui,
deh, muvitivi a ppietà!*

Voi gente più devota, / voi che siete più cari a Dio, / non lasciate più penare / queste animelle in verità. / Sentite come gridano, / come piangono poverine, / versano fiumi di lacrime, / domandando carità. // In questo luogo pieno di guai, / in questi aspri tormenti, / in questo fuoco così ardente / che resistere non si può. / Come faccio, a chi ricorro, / grida

ognuno: «Ohimè infelice! / Più a noi parenti e amici / non pensano, signormò!» // «Caro amico ti sei scordato / anche tu dei miei favori, / fammi uscire da queste fiamme / che soffrir non posso più. / Che si tratta così un amico? / Gli si dà qualche aiuto, / lo richiede questo tributo / l'amicizia che ci fu.» // «Figli amati, amati figli, / che per voi abbiamo patito tanto, / vi siete frattanto scordati / senza un minimo perché. / Questa casa dove voi abitate, / tante cose che possedete, / io l'ho fatta, e lo sapete, / e poi mi trattate così? // Ma frattanto i parenti / e i figli più amati, / loro sono i più ingrati, / fra loro c'è più crudeltà. / Se i figli e i parenti / non pensano per noi, / cari amici almeno voi, / deh, muovetevi a pietà!

40. Mattòriu (campane "a morto") [0:52]

Esecuzione: Vincenzo Gianpapa (tre campane). *Rilevamento:* 02/09/2005 (chiesa di Santa Sofia).

41. Chiantu (lamento funebre) [0:23]

Esecuzione: Sebastiana Rio. *Rilevamento:* 28/06/1960. *Ricerca:* A. Uccello (CNSMP, Racc. 54, br. 98).

Patri miu! E cchi vv'ài'a ddiri, patri miu? Li cosi c'atu fattu nta lu munnu vòsciu, patri miu? Patri, patrittu miu di lu me cori e di lu ma ciatu! E ccu l'ài ddiri li cosi vosci, parti miu? Patruzzu miu di l'arma mia, comu mi lassàstiru, senza cunfortu, abbannunata di tutti! Comu ài' e ffari senza di vui, patrittu miu?

Padre mio! Che debbo dirvi padre mio? Le cose che avete fatto nella vostra vita, padre mio? Padre, papino del mio cuore e del mio respiro! Chi potrà raccontare le vostre imprese, padre mio? Papino dell'anima mia, come avete fatto a lasciarmi senza conforto, abbandonata da tutti! Come devo fare senza di voi, papino mio?

42. Appello di campana alle messe per la commemorazione dei defunti [0:50]

Esecuzione: Vincenzo Gianpapa (campana grande). *Rilevamento:* 02/09/2005 (chiesa di Santa Sofia).

43. Chiantu (lamento funebre) [5:34]

Esecuzione: F. F. e G. G. (voci femminili). Rilevamento: 27/11/2000 (abitazione privata in Paese).

Moglie: Paulu di l'arma mia, ciatu miu! / E ccommu puti(s)ti fari a llassari a mmia? Paulu di l'arma mia, ciatu meu! / Paulu, Paulu, ri(c)i l'urtimi palori, quantu ti sentu, Paulu di l'arma mia, ciatu meu! E ddimmillu quali strata ài' è ffari ppi cercari a ttia, ciatu meu! / Ciatu di l'arma mia, ciatu meu! / E ccommu si pèrdunu li mariti bboni e ddi l'arma mia e ddi l'occhi mei, unni t'ài' è ttruvati, ciatu meu? / Maria, bbonu acchiui! – Figlia: Papà, dimmilla tu qual è la strata e qual è la via... – Moglie: Chista è a figghia ranni ca cianci! – Figlia: ...ppi truati la porta mia, ciatu miu! Papà di l'arma mia... – Moglie: Ssa cosa lèvila i ddocu! – Figlia: ...a ciatu miu! E ddimmillu tuni quale è la strata ppi ttruvati la via tòia, ciatu miu! – Moglie: Paulu, sèntila ta figghia e ccomu ti cianci e nun ti cianci nuddu, sulu la figghia ranni, ciatu miu, Paulu! Figlia: Papà di l'arma mia, amuri miu! / Papà, ti pari ca nun ti pensu? E ddimmillu tuni quali strata ài' à pigghiari ppi ttruvati a lu patri miu! / Papà e ddapi l'occhi l'urtima vota, quantu trovu la strata ppi ttruvati a lu patrittu miu, patri miu! / Papà, dimmilla tuni l'urtima vota ca ti vegnu a cercari e ppi cuntintari a la mamma mia, amuri miu! / Bbasta mamà, ca l'urtima vota ecchianu tutti li scaluni e ppi ttruvati a lu patrittu miu e mi l'ài' dditu ca è la strata di lu cimiteru, patri miu! – Moglie: Paulu, à ntis' a ta figghia ca t'ài' cianciutu? Picchè l'urtima vota nun ci voi dari aiutu, parrari? Quantu menu nni purtassi na bbella notizia, quantu stai bbeni tu! Dimmilla tu comu stai bbeni e bbeni di notti e ddirimillu! / Maria santa, nun mi pozzu quitari! / À sira ti ricu sempri u santu Rrusàriu, l'Avimaria, u Patrinnostu e mm'addrummisciu! / Commu rici tu! / A voi rari l'urtima palora o no? Parra a ta figghia! – Figlia: Papà, papà, dicci la strata e qual è la via! E ppi truati a lu patrittu miu, dimmilla tuni, papà, unni t'ài' à bbeniri a ccircari, u patri miu! / Papà, dillu l'urtima vota, ca trovu la via e ttruvu la strata ppi nzirtari la purtitta tòia, amuri miu! / Papà, cosa bbona, e nunn' u pozzu dimenticari a lu patrittu miu e ddimmillu tuni quali strata ài' è pigghiari ppi truati la via tòia, ca tutti li porti li stàiu abbussannu ie

nun nni trovu una aperta, amuri miu! / Papà, e ddapi l'occhi l'urtima vota e ttalia la figghia toi ca è mmisa ntornu a ttia, patri miu! / Papà, e ddapili l'occhi l'urtima vota, quantu pigghiu la strata ppi ttruvati la strata unni si ttuni, c'ài' ecchianatu l'urtimu scaluni, commu la bbedda Matri di Ddulurata, patri miu! / Ddapi l'occhi l'urtima vota, papà, e ddimmillu qual è la strata tòia e nnun trovu la via e nnun trovu la strata ppi truati a lu patrittu miu, amuri miu! / Papà, m'anna rittu ca la strata tòia è chidda di lu cimiteru, e ttutti li porti stàiu truvannu chiusi, e à bbussatu tutti i porti, patrittu miu, e nnessuna porta m'ài' ddaputu, amuri miu! / E mma soru ca mi riciva, mi riciva ma soru: «Papà, ma chi ti pari ca nun ti vògghiu bbeni, picchè ta figghia ti sta ciancennu? Ma iu lu sàcciu ca nun cci' à firu a ccianciri, patri miu, e ta figghia a ranni è cchiù bbuluta bbeni! Ma nnun è bberu, picchè iu sugnu macari figghia, è sulu ca nun sàcciu cianciri!» / E ccianciumu sulu iu e ma matri ppi lu patrittu miu!

Moglie: Paolo dell'anima mia, respiro mio! / E come hai potuto fare a lasciarmi? Paolo dell'anima mia, respiro mio! / Paolo, Paolo, dici le ultime parole, quanto ti sento, Paolo dell'anima mia, respiro mio! / E dimmello quale strada devo seguire per cercarti, respiro mio! / Respiro dell'anima mia, respiro mio! / E come si perdono i buoni mariti e dell'anima mia e degli occhi miei, dove ti devo trovare, respiro mio? / Maria, basta adesso! – Figlia: Papà, dimmello tu qual è la strada e qual è la via... – Moglie: Questa è la figlia maggiore che piange! – Figlia: ...per trovare la mia porta, respiro mio! / Papà dell'anima mia... – Moglie: Quella cosa togli la da lì! – Figlia: ...respiro mio! / E dimmello tu qual è la strada per trovare la tua via, respiro mio! – Moglie: Paolo, ascolta tua figlia come ti piange, che così non ti piange nessuno, solo la figlia maggiore, respiro mio! – Figlia: Papà dell'anima mia, amore mio! / Papà, ti pare che non ti penso? E dimmello tu quale strada devo seguire per trovare il padre mio! / Papà, apri gli occhi per l'ultima volta, perché possa trovare la strada del mio papino, il padre mio! / Papà, dimmello tu per l'ultima volta che vengo a cercarti e (fallo) per accontentare la mia mamma, amore mio! / Basta mamma, perché questa (è) l'ultima volta che salgo tutti gli scalini per trovare il mio papino, e me l'ha detto che è la strada del cimitero, padre mio! – Moglie: Paolo, hai ascoltato tua figlia che ti ha pian-

to? Perché (per) l'ultima volta non la vuoi aiutare, non le vuoi parlare? / Quanto meno ci potresti portare una bella notizia, (di) quanto tu stia bene! Dimmelo tu come stai bene e vieni di notte a dirmelo! / Maria santa, non mi posso quietare! / Alla sera recito sempre per te il santo Rosario, l'Ave Maria, il Padre Nostro e mi addormento! / Come dici tu! / La vuoi dire o no l'ultima parola? Parla a tua figlia! – *Figlia*: Papà, papà, indicaci la strada e qual è la via! / E per trovare al mio papino, dimmelo tu, papà, dove devo venirti a cercare, padre mio! / Papà, parla per l'ultima volta, così trovo la via e trovo la strada che conduce alla tua piccola porta, amore mio! / Papà, tutto bontà, non lo posso dimenticare al mio papino e dimmelo tu quale strada devo seguire per trovare la tua via, perché sto bussando a tutte le porte e non ne trovo una aperta, amore mio! / Papà, apri gli occhi (per) l'ultima volta e guarda tua figlia che sta vicino a te, padre mio! / Papà, apri gli occhi (per) l'ultima volta, affinché possa trovare la strada dove stai tu, perché ho salito l'ultimo scalino, come la Madonna Addolorata, padre mio! / Apri gli occhi l'ultima volta, papà, e dimmelo tu qual è la tua strada per trovare la via, perché non trovo la strada per trovare il mio papino, amore mio! / Papà, mi hanno detto che la tua strada è quella del cimitero, ma tutte le porte le sto trovando chiuse, e o bussato a tutte le porte, papino mio, ma nessuna porta mi è stata aperta, amore mio! / E mia sorella mi diceva, mi diceva mia sorella: «Papà, ma forse ti pare che non ti voglio bene, perché (solo) tua figlia ti sta piangendo? Ma io lo so che non sono capace di piangere [nel senso di “lamentare” in forma cantata], padre mio, e (per questo) tua figlia maggiore è più amata! Ma non è vero, perché anch'io sono figlia, è soltanto che io non so piangere!» / Così piangevamo soltanto io e mia madre per il mio papino!

44. Llòria (scampanio “a Gloria” per segnalare il decesso di un bambino) [0:46]

Esecuzione: Vincenzo Gianpapa (tre campane). *Rilevamento*: 02/09/2005 (chiesa di Santa Sofia).

CD 2. FESTE, MESTIERI, SPETTACOLO

34 documenti sonori, durata totale 73:10

1. Campana ô Vènniri (per rievocare settimanalmente la morte di Cristo) [0:22]

Esecuzione: Vincenzo Gianpapa (campana grande). *Rilevamento*: 02/09/2005 (chiesa di Santa Sofia).

2. Maria passa di na strata nova (canto di Passione) [1:35]

Esecuzione: Concerto Di Mauro. *Rilevamento*: 17/12/2000 (abitazione privata in contrada Prita).

*Maria passa di na sstrata nova,
a porta di n-firraru aperta iera.
«O bbon firraru (e) cchi faciti a st'ura?»
«Fazzu na lancia e ttri pungenti chiova».
«O bbon firraru nni li faciti a st'ura».
«O bbona ronna nni lu pozzu fari,
unni c'è Ggesu cci mèttonu a mmia».
«Nni li faciti longhi e nné sottili,
c'ann'appizzari nna sti carni fini».*

*Maria ietta na vuci sùpira o scògghiu:
«Chiamàtimi a Ggiuanni ca lu vògghiu,
quantu cci spiu s'è mmortu me Figghiu,
quantu cci spiu s'è mmortu me Figghiu».*

Maria passa da una strada nuova, / la porta di un fabbro era aperta. / «O buon fabbro cosa fai a quest'ora?» / «Faccio una lancia e tre chiodi pungenti». / «O buon fabbro non fateli ora». / «O buona donna non lo posso fare, / (altrimenti) dove c'è Gesù mettono me». / «Non fateli né lunghi né sottili, / che devono trapassare queste carni delicate». // Maria lancia un grido da uno scoglio: / «Chiamatemi Giovanni, che lo voglio, / gli devo chiedere se è morto mio Figlio».

3. I suoni dei crepitacoli per la Settimana Santa [1:34]

Esecuzione: Concetta Cappello (testimonianza), Vincenzo Gianpapa (tabella e crotali a tavolette). *Rilevamento:* 16/12/2000 (abitazione privata in Paese).

[SUONO DI TABELLA] Datu ca i campani nun putìunu sunari, sunàunu i tròcculi. I carusi furriàunu nnê strati e ccussì poi nuautri ni nn'annàumu nnâ Chiesa, picchi poi cc'era a funzioni dô Vennerdi Ssantu; poi cc'era a "Scisa â Cruci" e cchiamàunu a ggenti.

[SUONI DI TABELLA E DI CROTALI A TAVOLETTE] Sù ddiversi i toni. Sunnu commu ê toni dê campani. Chitru ranni [TABELLA] significa "campana ranni", chitri picciuli [DUE CROTALI A TAVOLETTE DI MISURA DIVERSA] significunu i campani dei due lati, ca sunu i cchiù picciuli: unu ddiversu all'altro, u tonu.

Quannu nisciva u "Nummu ru Ggèsu", a matina ê quattu, datu ca i campani nun putìunu sunari, a bbumma si sparava a principi per chiamari tutta a ggenti, e ppoi si sunàunu i tròcculi mentri ca si faciva a procissioni. [SUONO DI TABELLA]

Dato che le campane non si potevano suonare, si suonavano le "troccole". I ragazzi giravano per le strade [suonando] e così noi andavano in Chiesa, perché lì si svolgeva la funzione del Venerdì Santo; più tardi si svolgeva il rito della "Discesa della Croce" e così chiamavano la gente. // Sono diversi i "toni". Sono come i "toni" delle campane. Quello grande significa la campana grande, quelli piccoli rappresentavano le campane ai lati, che sono più piccole: ogni "tono" diverso dall'altro. // Quando usciva [in processione] il "Nome di Gesù" [simulacro del Cristo alla Colonna], la mattina, alle quattro, dato che le campane non potevano suonare, veniva inizialmente sparata una bomba per chiamare tutta la gente, e poi venivano suonate le "troccole" durante la processione.

4. Tamburo del Venerdì Santo e marcia funebre (*Allori e lacrime*) (5:45)

Esecuzione: Complesso bandistico Gaudenzio Cianci, diretto dal maestro Claudio Salonia. *Rilevamento:* 24/11/2000 (chioso dell'ex Convento dei Francescani).

5. Miserere della Settimana Santa [3:10]

Esecuzione: suore claustrali benedettine del SS. Sacramento (voci: Immacolata, Rossana, Maria Paola; organo: Cecilia). *Rilevamento:* 25/11/2000 (chiesa della Natività)

*Miserere mei, Deus,
secundum magnam misericordiam tuam.
Peccavimus, in qui tatem fecimus,
Domine Deus, in omnem iustitiam tuam.
Miserere mei, Deus,
secundum magnam misericordiam tuam.
Peccavimus, in qui tatem fecimus,
Domine Deus, in omnem iustitiam tuam.
Miserere mei, Deus,
secundum magnam misericordiam tuam.*

Pietà di me, o Dio, / secondo la tua grande misericordia. / Abbiamo peccato, o Signore Iddio, / abbiamo commesso iniquità / contro ogni tua azione giusta. / Pietà di me, o Dio, / secondo la tua grande misericordia.

6. Allegro i Pasca (scampanio per la messa della Resurrezione) [0:52]

Esecuzione: Vincenzo Gianpapa (tre campane). *Rilevamento:* 02/09/2005 (chiesa di Santa Sofia).

7. Nesci malignu che Ggesù è rrisuscitatu! (scongiuro di Pasqua) [0:43]

Esecuzione: Concetta Cappello. *Rilevamento:* 16/12/2000 (abitazione privata in Paese).

Chitri ca èrunu nnâ chiesa sunàunu i campani e cchitri ca ièrumu rintra battìumu i porti. I campani sunàunu e nniautri faciùmu [PERCUOTENDO LA PORTA CON LE PALME DELLE MANI]: *Nesci malignu da la casa mia!*

Nesci malignu che Ggesù è rrisuscitatu! [più volte iterato]
Cristo vince, Cristo regna, Cristo impera!
Nesci malignu che Ggesù è rrisuscitatu!
Viva Gesù, viva Maria!

Quelli che si trovavano in chiesa suonavano le campane e quelli che erano in casa battevamo sulle porte. Le campane suonavano e noi facevamo: «Vattene maligno dalla mia casa!» // Vattene maligno che Gesù è resuscitato! / Cristo vince, Cristo regna, Cristo impera! / Vattene maligno che Gesù è resuscitato! / Viva Gesù, viva Maria!

8. Storia di santa Sofia [2:18]

Esecuzione: Pina Garofalo. *Rilevamento:* 25/11/2000 (abitazione privata in Paese).

Santa Suffia ssâ mmaritari. Nun si ulennu maritari, ca sa patri ppi forza ci riciva ca ssâ mmaritari. Itra nun si ulia maritari picchì si sentiva ca era santa. «No, – rici – papà io nun mi pozzu maritari». E allura scappau! Di Costanzonobbile vinni santa Suffia e si nni vinni a ttèniri càia, a Sortino, a Pantalica.

A Pantalica si nascondeva. Si nascondeva ddrocu, nnâ grotta, ca c'è nnâ chiesa e cci à gghiutu i suddati: i suddati â ssicutàunu. Nnô ssicutalla i suddati, era stanca, santa Suffia si ittau per terra. Commu sê gghittau per terra, santa Suffia, vicinu pròpriu ô puzzu. Cci rissi, ncuntrau poi a mpàiu i pastori, santa Suffia: «Se qualcunu – rici – chi chiede di me, ricitici ca nun m'ata vistu». A u primu pastori. U sacunnu pastori, arreri: «Ricitici ca nun m'ata vistu». Ammentri u primmu visti i suddati, e i suddati rici: «Avete visto – rici – una bbuona donna?» U primmu ci rissi: «No, nessuno è passato di qua!» U sacunnu pastori pigghia e ci rissi ca l'ào vistu: tutti i pecuri cci fici mòriri. E ffici u primmu miraculu: cci fici mòriri tutti i pecuri. A cchitru cci fici aumentari, a cchitru ca nun ào paratu, a cchitru cci fici mòriri sti pecuri.

Ammentri â ncagghiau i suddati, na uota ca cci' u rissi ca cc'era chitra ddà, ammucciata nnâ chiesa, propria vicinu dô puzzu. «Se sei veramente santa – rici – devi fare il primo miracolo, – ci rissunu i suddati – ma si nno, nnuautri, nnâ ddittu to patri ca t'am'ammazzari. Abbiamo – rici – sete, nni dai da bbèvere?». E rici: «Aspettate cinque minuti». Ss'â ttagghiatu na trizza, à bbuttatu per terra, e mmentri santa Suffia à ffattu sciri u puzzu. E ss'annu misu a bbiviri i suddati e nun l'ann'ammazzatu. Rici: «Allò puoi andare, buona donna. Già hai fatto il miracolo». E si nn'avu iutu.

Nô irisinni, à ncagghiatu cô cavatru: sopra il cavallo cc'era u patri, e à ncagghiatu a santa Suffia. Commu â ncagghiatu, à ttiratu a lancia e cciâ tagghiatu u cotru. Nnô tagghiàrici u cotru, sâ lliccatu a lancia, â siciliana: sâ lliccatu a lancia. Commu à lliccatu a lancia, cciâ sciutu latti e mmeli. Rici: «Me figghia santa iè! – rici – e allò a pòscio lassari». E ssâ purtanu nnâ chiesa e cci ficinu a chiesa. Però u puzzu à statu fattu picchì santa Suffia à tiratu a trizza n-terra e à ddato da bbèvere ai soldati. Tutto qua!

Santa Sofia doveva sposarsi. Non si voleva sposare, suo padre invece le diceva che si doveva sposare per forza, lei non si voleva sposare perché aveva capito che era santa. «No, – disse – papà io non mi posso sposare». E quindi scappò. Da Costantinopoli è venuta santa Sofia, e arrivò qui a Sortino, a Pantalica.

Si nascondeva a Pantalica. Si nascondeva lì, nella grotta, infatti c'è una chiesa. E lì sono andati i soldati. I soldati la inseguivano. Durante l'inseguimento dei soldati, santa Sofia, stanca com'era, cadde sfinita, proprio vicino al pozzo. Incontrò poi due pastori. A un pastore disse: «Se qualcuno chiede di me, ditegli che non mi avete visto», al primo pastore. Al secondo pastore, di nuovo: «Ditegli che non mi avete visto». Intanto il primo, subito, si imbattè nei soldati. E i soldati: «Avete visto una bella donna?». Il primo rispose: «No, nessuno è passato di qua». Il secondo pastore invece disse che l'aveva vista: [santa Sofia] gli fece morire tutte le pecore. E questo fu il primo miracolo: gli fece morire tutte le pecore. Al primo, a quello cioè che non aveva parlato, glielo moltiplicò, all'altro gli fece morire le pecore.

Nel frattempo la trovano i soldati, dato che [il pastore] aveva rivelato che era nascosta in chiesa, proprio vicino al pozzo. «Se sei veramente santa, devi fare il primo miracolo, – le dissero i soldati – altrimenti ci ha ordinato tuo padre che dobbiamo ucciderti. Abbiamo sete, ci dai da bere?». Santa Sofia rispose: «Aspettate cinque minuti». Si tagliò una trecchia, la buttò a terra, e così santa Sofia fece nascere il pozzo. I soldati si apprestarono a bere e non la ammazzarono. Dissero: «Te ne puoi andare dunque, buona donna. Già hai fatto il miracolo». E lei se ne andò.

Nell'andare via si imbatte in un cavallo: sul cavallo c'era il padre e trova santa Sofia. Appena la vide, le scagliò contro la lancia, tagliandole il collo. Mentre le tagliava il collo, lui leccava la lancia, alla siciliana: ha leccato la lancia. Appena ha leccato la lancia, sgorgano latte e miele. Disse

[il padre]: «Mia figlia è santa, quindi la posso rilasciare. E la portarono sul luogo dove poi fecero la chiesa. Però il pozzo esiste perché santa Sofia aveva gettato la treccia a terra e dato da bere ai soldati. Tutto qua!

9. I Virgineddi per santa Sofia [2:35]

Esecuzione: Pina Garofalo. Rilevamento: 25/11/2000 (abitazione privata in Paese).

Perciò mo pà cci aviva n-cumpari, ccà a Sciurtinu, e cci faciva – rici: «Cumpari, u sapiti, oggi mà figghia a gghiutu – rici – a ssanta Suffia arrassu, cciâ fattu sta pirmisioni – rici – ppi campari dda persona». «Ma macari cririti a ssì così? Ca così ca succèrunu. Nenti, cumpari». Nna nutata cci veni a frevi a stu cumpari: cci àppinu a ffari i *Virgineddi*, ma si nnò staciva murennu. Ca nun ci cririva ô miràculu di santa Suffia. Nni vistemmu di “Virgineddi” e annammu a cchièderi a ssanta Suffia che vulèumu fattu u miràculu. Solo bambini, vistuti tutti di bbiancu cò velu nnâ testa, riccio, e nna coroncina tutta di corallini, accusi, di zagara: zagara dê partualli chiamati, però è zagara fatta di velu. Ppî strata caminàumu. Arrivati a n-certu puntu, strata facenno, am’arrivatu vicinu ô puzzu. Ô puzzu ama pigghiatu u sciallu, nero, e cci ama misu nnò puzzu, ncagghiatu cù ddu chiova, e cci’ama misu, e mmentri ca mittiumu dda cosa, faciumu, gridàumu, faciumu uci: *Santa Suffia scitimi a trizza ma si nno nun mi movu ri ccà! Santa Suffia scitimi a trizza ma si nno nun mi movu ri ccà!* E ppoi cci’am’addumatu a cannila, ca cc’era nu scalinu, raccussì, c’è ancora, e cci mittiumu a cannila. A cannila am’addumatu e mmentri cci ama misu u sciallu, ntuppatu. Menti ca nui gridàumu, – ca faciumu *Santa Suffia scitimi a trizza ma si nno nun mi smovu ri ccà!* – dopu cci’ama fattu nu bbellu pezzettu ricennu ddi paroli, ama livatu u sciallu e cc’era a cannila addumata. E allura nuiautri nni nn’ama iutu e ssanta Suffia nnâ fattu u miràculu. Ama iutu a casa e ama tratu dda persona cciù mègghiu. Però ssâ cannila s’astutava, u miràculu santa Suffia nun ào potutu fari, ca chitru muriva, a persona cu era.

C’era tannu dda usanza, riciamo, pô patri, pâ matri: *Santa Suffia, scitimi a trizza ma si nno nun mi smovu ri ccà! Santa Suffia, scitimi a trizza ma si nno nun mi smovu ri ccà! Facitimi campari a mma patruzzu e mmacari a mma matri e a mma soru, ca stannu murennu! Comu ài è ffari? Santa Suffia*

scitimi a trizza e facitimi stu miràculu, ppi l’urtima uota, matritta mia, ah ma comu fazzu? Santa Suffia scitimi a trizza ma si nno nun mi smou di ccà! Ca sâ cannila s’astutava, mentri ca nuiautri faciumu Santa Suffia, scitimi a trizza ma si nno nun mi smovu ri ccà, faciti campari a mma matri, a mma patri, secunnu a prissioni ppi cu era... Però a dda cannila addumata... se poi livàumu u sciallu, dopo ca àumu fattu tutta dda preghiera, si era addumata a cannila, e allura a mamma, u papà, cu era, campava. Ma si era stutata, nun c’era proprio: fine del mondo. Aò mmòriri!

Perciò mio papà aveva un compare, qui a Sortino, e gli diceva: «Compare, sapete, oggi mia figlia è andata a Santa Sofia *arrassu* [fuori paese]: le ha fatto questa promessa – dice – per far campare quella persona». «Ma credete a queste cose? Cose che capitano. Niente, compare». Una notte a questo compare venne la febbre: gli hanno dovuto fare le “Verginelle”, altrimenti sarebbe morto. Ci siamo vestite da “Verginelle” e siamo andate a chiedere il miracolo a santa Sofia. Solo bambini, vestiti completamente di bianco, con il velo in testa, ricciuto, e una piccola corona, tutta di corallini – così – di *zagara*: come la *zagara* di arancio, ma fatta col velo. Camminavamo per strada. Arrivati a un certo punto, strada facendo, siamo arrivati accanto al pozzo. Al pozzo abbiamo preso lo scialle, nero, e l’abbiamo messo davanti al pozzo, fissato con due chiodi e, mentre lo mettevamo, gridavamo e strilavamo: *Santa Sofia fate affiorare la treccia, altrimenti non me ne vado da quà!* Poi abbiamo acceso la candela, poiché c’era una gradino – c’è ancora – e vi abbiamo posato la candela. Abbiamo acceso la candela e contemporaneamente abbiamo messo lo scialle a chiusura [del pozzo]. Mentre noi gridavamo *Santa Sofia...*, dopo che abbiamo ripetuto a lungo quelle parole, abbiamo tolto lo scialle e la candela era accesa. Allora ce ne siamo andate: santa Sofia aveva fatto il miracolo. Siamo andati a casa e abbiamo trovato quella persona che stava meglio. Però se la candela si fosse spenta, [significava che] santa Sofia non aveva potuto fare il miracolo e che quello sarebbe morto.

Allora c’era quell’usanza, diciamo, per il padre, per la madre: *Santa Sofia... Fate vivere il mio caro padre, oppure mia madre e mia sorella, che stanno morendo! Come devo fare? Santa Sofia..., e fatemi questo miracolo, per l’ultima volta. Cara madre mia, ma come faccio? Santa Sofia...* Se la candela si spegneva mentre noi dicevamo *Santa Sofia...*

fate campare mia madre, mio padre, secondo per chi era stata fatta la promessa. Però quella candela accesa... quando poi toglievamo lo scialle, dopo che avevamo recitato tutta quella preghiera... se la candela era accesa, allora la mamma, il papà, chiunque fosse, continuava a vivere. Ma se si fosse spenta, non c'era nulla da fare: fine del mondo. Doveva morire!

10. Rosario di santa Sofia [1:23]

Esecuzione: Concetta Cappello (voce conduttrice) e Nella Saccuzzo (voce di risposta). *Rilevamento:* 16/12/2000 (abitazione privata in Paese).

POSTA (*Misteru*)
*Santa Suffia virginetra,
 pigghiàsturu lu martiriu picciritra
 e quannu uscìstiru di la cammaretra
 parìuru na lucenti stitra.*

DECINA (*Postina*)
 Proposta: *E ccientumila e unu [e ddui, e ttri, ... e ddeci]
 e llaramu a ssanta Suffia.*
 Risposta: *E llaràmula tutti l'uri,
 spusa ddiletta di lu Signuri.*

POSTA: Santa Sofia verginella, / avete subito il martirio da bambina / e quando siete uscita dalla cameretta / sembravate una stella lucente. // DECINA: Per centomila e una volta (e due, e tre... e dieci) / lodiamo santa Sofia. // E lodiamola a tutte l'ore, / sposa diletta del Signore.

11. Formula per le richieste di grazia a santa Sofia [1:16]

Esecuzione: Concetta Cappello e Nella Saccuzzo (limitatamente alla parte a due voci). *Rilevamento:* 16/12/2000 (abitazione privata in Paese).

Santa Suffia scìtimi a trizza ma si nno nun mi smovu ri ccàia! [più volte iterato] Si succideva ca s'astutava a cannila, nni firmàumu.

Si nun ancora nun s'astutava ie campava, a cannila, a fini ca nni stancàumu, poi pigghia ie... quann'arristava addumata e ttannu campava.

Santa Suffia scìtimi a trizza ma si nno nun mi smovu ri ccàia! [più volte iterato a due voci]

Quannu virìumu ca cannila ca s'astutava, cchiù nni firmàumu. Ma quannu addumava, poi, cchiù nni... datu ca amu vistu c'av'addumata a cannila, ni nn'annàumu cuntenti. Certu ca iera nna cosa bbella!

Santa Sofia fate affiorare la treccia, altrimenti non me ne vado da qua! Se la candela si spegneva, ci fermavamo. Se ancora non si spegneva, e restava accesa... la candela... si continuava finché non ci stancavamo, poi... quando rimaneva accesa, in quel caso [il malato] campava. // *Santa Sofia...* // Quando vedevamo che la candela si era spenta, allora ci fermavamo. Ma quando rimaneva accesa, appurato che fosse rimasta accesa, ce ne andavamo via contenti. Certo che era una cosa bella!

12. Scampanio per salutare le processioni dei Santi [0:53]

Esecuzione: Vincenzo Gianpapa (tre campane). *Rilevamento:* 02/09/2005 (chiesa di Santa Sofia).

13. 10 settembre a Sortino (marcia bandistica) [5:33]

Marcia sinfonica composta da Franco Rossitto (1912-1995). *Esecuzione:* Complesso bandistico Gaudenzio Cianci, diretto dal maestro Claudio Salonia. *Rilevamento:* 24/11/2000 (chostro dell'ex Convento dei Francescani).

14. Tu scendi dalle stelle / Di notte a mezzanotte (novena di Natale) [2:31]

Esecuzione: Giuseppe Failla (flauto di canna), Vincenzo Matarazzo (tamburello). *Rilevamento:* 26/11/2000 (abitazione privata in contrada Prita).

15. Risbigghiativi paisani (canto di Natività) [1:39]

Esecuzione: coro di voci miste (giovani componenti del complesso bandistico Franco Rossitto), Lucia Cammarata (clarinetto), Vincenzo Di Maria (flauto di canna). *Rilevamento:* 26/11/2000 (chiostro dell'ex Convento dei Francescani).

*È la notti ri Natali
ca nasciù lu Bbambinetru,
a nnciù ntra ll'animali,
mmenzu o voi e ll'asineddu.*

RITORNELLO

*E tutti sonunu li campani:
risbigghiativi paisani!
E ssona, sona lu sciccanninu:
viva, viva Ggesù Bbambinu!*

*Dâ Chiazzitta ê Santi Cruci,
dô Cullèggiu ô Munasteru,
tutti càntunu a nna vuci,
tutti càntunu pi ddaveru. [RIT.]*

È la notte di Natale, / che è nato il Bambinello, / ed è nato tra gli animali, / in mezzo al bue e all'asinello. // E suonano tutte le campane: / risvegliatevi paesani! / E suona, suona la campanella: viva, viva Gesù Bambino! // Dalla "Piazzetta" alle "Sante Croci" [luoghi del Paese], / dal Collegio al Monastero, / tutti cantano a una voce, / tutti cantano con pieno sentimento.

16. U mètiri (la mietitura tradizionale) [2:11]

Esecuzione: Concetto Di Mauro. *Rilevamento:* 02/09/2005 (sede della Casa Museo dell'Apicoltura Tradizionale).

A ddi tempi, quannu si cuminciava a mmètiri, cc'èrunu cristiani ca possibilmente ièrunu sulì, e allura circàunu ri circari l'ommini ppi mmètiri. Si nni iunu â chiazza, cc'èrunu poi chitri ca ppoi vinèvunu a mmètiri, di tali paisi a ttali paisi, e unu si faceva: unu, ddui, tri, quattu operai, sacunnu quant'è ca cci nn'èrunu...

Pecciò, a matina comu attaccàumu a mmètiri, fin'a ca era ura di manciari, si facèvanu l'ott'e menza, i novi, i reci macari, e cominciamu poi a mmanciarì. Dopo manciari, accuminciamu a rricampari poi i ièmmitti, pi pputiri nfasciari: si metteva a liama a mmoddu, na vota ca si metteva a liama a mmoddu poi cc'èruno chiddi ca pigghiàunu i ièmmitti, c'era chiddu ca nfasciava. Mentri c'èruno chiddi ca poi mitiunu. Mentri ca mitiunu, c'èruno chiddi ca poi cantàunu, scipitiàunu, canzuni, cu è ca sapiva na storia, cu sapiva quacchi stornellu: si cantava sempri, era un'allegria, chiussà si mittia in allegria, chiussà si mitiva.

A mmanziornu, quannu era ura ri manciari, nautra vota nni iumu a mmanciarì. All'oràriu c'avìumu finutu ri manciari, allura cuminciamu a mmètiri l'operai. Nui autri, nn' autra vota, i ièmmitti c'amu fattu fin'a mmanziornu i cuminciamu a nfasciari nn' autra vota. Nna vota ca poi amu fattu – pi ddiri – dd' autri ddu uri, tri uri, ê tri e mmenza e quattro, viniva a mirena. Cc'era u pomeriggio pi pputiri manciari: si pigghiava – per esèmpiu – cc'era a ricotta salata, cc'èruno alivi stimpirati, e ssi pigghiàunu n-muzzicuni e ssi mittiunu a ffari dda manciata. Doppu poi accuminciamu nn' autra vota a mmètiri: fin'a cca nisceva u sulì, appuzzari ddà ca stramuntava dê munti! Fin'a stramuntata di sulì si miteva! Nn'è ca si miteva comu all'urario c'annu misu ora a sti tempi. Tannu era di matina quannu sciva u sulì e a sira quannu stramuntava!

Nei tempi andati, quando si cominciava a mietere, vi potevano essere dei contadini che lavoravano da soli, e quindi si davano da fare per trovare degli uomini per la mietitura. Andavano in piazza, dove c'erano quelli che venivano a mietere da altri paesi, e ne chiamavano uno, due, tre quattro operai, secondo quanti ce n'erano.

Quindi la mattina cominciavano a mietere, fino a quando arrivava l'ora di mangiare, verso le otto e mezzo, le nove, anche le dieci, si faceva una colazione. Dopo mangiato, si cominciava a raccogliere i manelli [di spighe mietute], per poterli legare: si metteva a bagno la corda di ampelodesma e poi c'erano quelli che raccoglievano i manelli, c'era chi li legava, mentre altri continuavano a mietere. Mentre si miteva alcuni cantavano, scherzavano, eseguivano canzoni, chi sapeva una "storia", chi sapeva qualche stornello: si cantava sempre, c'era allegria, più si era in allegria, più si miteva.

A mezzogiorno, quando era ora di pranzo, di nuovo andavamo a man-

giare. Finito di pranzare, gli operai tornavano a mietere. Noialtri legavamo di nuovo i manelli che avevamo mietuto fino a mezzogiorno. Una volta che avevamo lavorato per altre due o tre ore, intorno alle quindici e trenta o alle sedici arrivava la merenda. Era previsto il pomeriggio per potere rifocillarsi: c'era la ricotta salata, c'erano le olive condite (con aceto e aromi vari), si prendeva un boccone e si mangiava. Dopo si riprendeva a mietere: fin da quando sorgeva il sole, piegati lì (sul campo di grano), fino a quando il sole non scompariva dietro i monti! Si mieteva fino al tramonto del sole! Non si mieteva secondo l'orario che hanno stabilito di questi tempi. Allora si cominciava di mattina, quando sorgeva il sole, e si finiva la sera al tramonto!

17. Sugnu appuiatu nna sta cantunera (canzona di contadini) [1:22]

Esecuzione: Carmelo Gurgiullo e Giuseppe Mazzuccato. *Rilevamento:* 28/06/1960. *Ricerca:* A. Uccello (CNSMP, Racc. 54, br. 94).

*(ie) Ssugnu appuiatu nna sta cantunera,
(ie) ppi dispettu ri sta putiara.
Sugnu appuiatu nna sta cantunera,
(e) ppi dispettu di sta putiara.
(e) Cci àvi na figghia commu (ie) nna bbannerà,
cu li capitri a la palermitana.
Iavi na figghia commu nna bbannerà,
cu li capitri a la palermitana.*

Sono appoggiato a questa cantonata, / a dispetto di questa bottegaia. /
Lei ha una figlia come una bandiera, / con i capelli alla palermitana.

18. Commu si cugghienu li bbeddi pira (canto di contadini) [1:13]

Esecuzione: Paolo Birritta, Concetto Di Mauro e Vincenzo Matarazzo. *Rilevamento:* 17/12/2000 (abitazione privata in contrada Prita).

*(ie) Ccommu si cugghienu li bbeddi pira,
tirò lallà, tirò lallà.
(ie) Ccommu si cugghienu senza scala,
tirò tirò lallà.*

*A lu ccbianari mi nn'acchianai sicura,
tirò lallà, tirò lallà.
A lu scinniri si rumpìu la rrama,
tirò tirò lallà.*

*E nnun mi maritu, no!
E nnun mi maritu, no!
E nnun mi maritu, no!
Schiettu ntâ stari, tirò lalallà!
E ccu dota e ssenza dota,
e ccu dota e ssenza dota,
e ccu dota e ssenza dota,
schiettu ntâ stari, tirò lalallà!*

Come si coglievano le belle pere, / come si coglievano senza scala, /
Salendo sono andato sicuro, / scendendo si spezzò il ramo. // E non mi
marito, no! / Scapolo non devi restare! / E con dote o senza dote, / sca-
polo non devi restare!

19. U pisari (la trebbiatura tradizionale) [2:54]

Esecuzione: Concetto Di Mauro. *Rilevamento:* 02/09/2005 (sede della Casamuseo dell'Apicoltura Tradizionale).

Dopo ca ppoi, cchiù, s'avò finutu n-misi di mietitura – vinti iorni, chid-
da ca era – si cuminciàvanu a rricampari i regni: si purtàunu a ttimugna,
si mittèunu tutti ddà mpustati. Doppu c'ammu finutu, si cuminciava poi
pi pputiri pisari. A la mattina si prendevano i cavalli, i muli, i scecchi, pi
ffari questa pisatura. In quel momento, di mattina, cu i trirenti, si vuta-
va l'aria. Quannu l'aria era vutata poi si cominciavano a pprèntiri ll'ani-
mali e ssi cuminciava a ppisari e ssi cantàvanu i canzuni, mentri che si
pisava. E ssi cantava:

*Eeb, nghiorna Mureddu, vieni ccà mmicinu!
Eeb, moriù lu nmernu, ficir'un fistinu!
Eeb, cavallu miu, tira e ccamina!
Eeb, llatru cavaddu: tiramu, tiramu!*

*Eeh, cavaddu di chiana, cavaddu di chiana,
eeh, unni metti li peri (e) ffai na funtana!*

Na vota ca ppoi avìumu cuminciatu, cchùì, a ppisari, a quannu si finiva di pisari cc'èrunu iurnati ca faciva, per esèmpiu, mala iurnata, ca u vientu nun sciuciava, nun si putiva spagghiari, nun si pùtiva ittari pàgghia fora. E allura cc'èrunu mumentu quannu era pp'accussìa, utàumu l'aria, cci llivàumu, per esèmpiu, na pocu i pàgghia, na pocu i cosi, cci mittìumu arreri l'autri regni e nn'otra uota cuminciàumu a ppisari. C'èrunu i mumentu quannu poi àamu nnittari l'aria: s'arricampava u ffrummientu, si mmittiva a mmunzieddu, s'annittava, si cuminciava poi a ccèrniri. Doppu c'ammu finutu i pisari tutti cosi, appoi caricàumu anticchia u ffrummientu, u purtàumu ô paisi, e ppoi n'otra vota arreri cuminciàumu di novu a ffari a pisatura, picchì fin'a cca finìumu tutti i timugni si pisava continuamenti. Doppu c'ammu finutu tutti cosi, poi, cuminciàumu a ccaricari a pàgghia, a ppurtalla ô paisi, a ffari i bburgi, a mpustalla. Cu aviva a casa, sâ mittiva rintra â casa. Dopu c'ammu finutu nun c'era nenti cchiù!

Finita la mietitura – che poteva durare un mese, venti giorni, il necessario insomma – si cominciavano a raccogliere i covoni: si ammucchiavano e si impilavano per bene. Appena finito, si cominciava la trebbiatura. La mattina si prelevavano i cavalli, i muli, gli asini per la trebbiatura. In quella fase, di mattina, con i tridenti si spargevano i covoni sull'aia. Dopo di che si prendevano gli animali e si cominciava a trebbiare, e si eseguivano canti mentre si trebbiava. E si cantava: *Fa giorno, Morello, vieni qua vicino! // È morto l'inverno e hanno fatto un festino! // Cavallo mio, tira e vai avanti! // Cavallo ladro: vai avanti! // Cavallo della piana, / dove poggi i piedi sgorga una fontana!*

Da quando si cominciava a trebbiare, fino a quando si finiva, potevano esserci giornate cattive, perché non tirava vento e non si poteva separare il grano dalla paglia. E allora, quand'era così, si levava un po' di paglia, si aggiungevano altri covoni sull'aia e di nuovo si cominciava a trebbiare. Arrivava poi il momento in cui si doveva pulire l'aia: si metteva insieme tutto il frumento, si ammonticchiava, si ripuliva e si cominciava a cernere. Dopo che avevamo finito di trebbiare tutto quanto, si caricava quel pò di frumento, lo portavamo in paese, e si ricominciava

con una nuova trebbiatura, perché fino a quando non si esaurivano tutti i mucchi dei covoni si trebbiava continuamente. A trebbiatura conclusa, si cominciava a caricare la paglia, a portarla in paese, ad ammonticchiarla a cupola, a sistemarla per bene. Chi aveva spazio in casa, la conservava lì. Finito anche questo, non c'era altro da fare!

20. Canzuna ri pisari (canto dell'aia) [1:01]

Esecuzione: Carmelo Gurgiullo. *Rilevamento:* 28/06/1960. *Ricerca:* A. Uccello (CNSMP, Racc. 54, br. 93).

*Aah, lu cunigghietru no aah, la riti ncàgghia! Ohì!
Aah, comu ncagghiai iù ooh, pòviru figghiu! Àabia!
Aah, cu tu lu rissi ca – aah – nn'am'a lassari?
Aah, cu ti la resi sta – aah – pena a lu cori? Ohì!*

Il coniglietto no, nella rete incappa! / Come ci sono incappato io, povero figlio! / Chi te l'ha detto che ci dobbiamo lasciare? / Chi ti ha dato questa pena al cuore?

21. Canzuni ri pisari (canti dell'aia) [3:12]

Esecuzione: Paolo Birritta (D), Concetto Di Mauro (A, C), Vincenzo Matarazzo (B). *Rilevamento:* 17/12/2000 (abitazione privata in contrada Prita).

[A] *Eeh trasèmici nna l'aria!
Aah chistu è lu munnu di ffari la uòria!
Eeh cavallu ca partisti a Mmilitieddu,
e nna cursa a ccursa ti manciasti n-gnatru!
Aah primma ti manci la testa e ppoi lu cotru!
Uòh! Uòh! Uòh!*

[B] *Eehi trasi e nnesci figghiolu, trasi e nnesci!
Ie llu cunigghietru nta la rriti ncàgghia!
E ccussì ncagghiaisti tu, o puvira figghia!
Abballa, abballa bballirina!
Abballa bballirina ca ti sonu!
E tti sonu cu chitarra e mmandulinu!*

[C] *Abbenta n-pocu, abbenta n-pocu!*
Eeh chistu è lu tempu ri vutari l'aria!
Eeh lu ventu mina e llu massaru spàgghia!
A ttia Quàgghia, a ttia Quàgghia!

[D] *Eeh chi nni lu senti comu scrusci?*
E scrusci commu l'oru nta li cascì!
Eeh fatti lu giru tunnu e tti nni vai a lu ventu!
E a lu ventu ti nni vai a rripusari!

[A] Entriamo nell'aia! / Questo è il posto in cui viene la brezza! / Cavallo che sei partito per Militello, / fra un viaggio e l'altro ti sei mangiato un gallo! / Prima mangi la testa e poi il collo! // [B] Entra ed esci, figliolo, entra ed esci! / E il coniglietto casca nella rete! / E così ci sei cascata tu, povera figlia! / Balla, balla, ballerina! / Balla ballerina che suono per te! / E suono con chitarra e mandolino! // [C] Riposati un poco! Questo è il tempo di "voltare l'aia"! / Il vento soffia e il contadino "spaglia"! Ehi tu, Quaglia! // [D] Ma non lo senti che rumore fai? / Fai rumore come l'oro nelle casse! / Fai un giro in tondo e te ne vai al vento! / Te ne vai al vento a riposare!

22. U cuntari (la misura del frumento) [2:05]

Esecuzione: Paolo Birritta (A), Concetto Di Mauro (B). *Rilevamento:* 02/09/2005 (sede della Casamuseo dell'Apicoltura Tradizionale).

[A] Quannu u munzeddu dô ffrummentu era tuttu bbellu pulitu, passatu, cirnutu, avò a bbèniri a ddivisioni, e ss'adò a mmèntiri nnè sacchi. Allora nun c'era u pisu comu oggi, c'erano unità di capacità. Questa unità di capacità era u coppu. E allora, quattro coppi di chisti cca, era n-munniu. Ddui munni, faciva nu ddu-munnia, e significa quattro e qquattru, sunnu ottu coppi. Ddu voti ddumunnia era n-tùmmulu e n-saccu era quattru tùmmla. Pi mittillu nnè sacchi si inchiva u ddumunnia e ssi cuntava: unu... e arrivava ottu – *a Mmaculata!* – e si arrivava a ddecì – *santa Suffia!* – arrivava a diciannovi – *san Gisièppi!* – arrivava a bbinti e anzichè dire vinti, riciva *san Mmastianu!* Ogni nùmmiru si cci mittiva n-santu, a festa – pi ddiri – di ddu santu. Quannu arriva-

va a bbinticinqu, anzichè riri vinticinqu, si riciva *Natali arrivau!* E ssi sapiva ca èrunu vinticinqu a stu tùmmlu.

[A] *Unu: Pippineddu! Ddui, tri, quattru: san Mmastianu i Miliddi! Cinqu, sei, setti, ottu: a Mmaculata! Novi, deci: santa Suffia di Sciurtinu, è a mègghiu santa di tutti!* [B] *Unni: san Mmartinu! Ddùrici, tririci: santa Lucia! Quartòrdici, chinnici, ssirici, diciassetti: sant'Antoni! Diciarottu, diciannovi: San Giuseppe! Vinti: san Mmastianu di innaru! Vintunu, vintirui, vintitri, vintiquattru, Natali vinticinqu!*

[A] Quando il mucchio di frumento era ormai bello e pulito, ripulito e setacciato, si doveva fare la divisione e bisognava metterlo nei sacchi. Nei tempi andati non c'erano le misure di oggi. C'erano altre unità di capacità. Questa unità di capacità era il "coppo". E allora quattro "coppi" come questi formavano un "mondello". Due "mondelli" formavano un "duemondelli". E cioè quattro (coppi) più quattro (coppi) sono (uguali) a otto coppi. Due volte due *mondelli* corrispondevano a un "tumolo". E un sacco era pari a quattro "tumoli". Per versare (il frumento) nei sacchi si riempiva il "duemondelli" e si contava: uno... fino a otto – *l'Immacolata!* – e si arrivava a dieci – *santa Sofia!* – arrivava a diciannove – *san Giuseppe!* – arriva a venti e diceva: *san Sebastiano!* A ogni numero si attribuiva un santo, cioè, il giorno della festa di quel santo. Quando si arrivava a venticinque, invece di dire venticinque, si diceva: *Natale è arrivato!* E si sapeva che erano venticinque a questo "tumolo".

[A] *Uno: Peppinello! Due, tre, quattro: san Sebastiano di Melilli! Cinque, sei, sette, otto: l'Immacolata! Nove, dieci: santa Sofia di Sortino, che è la migliore di tutte le sante!* [B] *Undici: san Martino! Dodici, tredici: santa Lucia! Quattordici, quindici, sedici, diciassette: sant'Antonio! Diciotto, diciannove: san Giuseppe! Venti: san Sebastiano di gennaio! Ventuno, ventidue, ventitrè, ventiquattro, Natale venticinque!*

23. U tròcculu rê campani (la “musica” dei campanacci) [5:23]

Esecuzione: Paolo Carpinteri. Rilevamento: 13/06/1987 (abitazione privata in Paese).

Se iu mitteva quindici, venti, cinquanta, centu campani, eh... cci voli l'occhiu. Quandu iu mitteva i campani sopra nna capra, nna pecora, e nun cci stava bbeni, nun ce la mitteva. Perché un altro pastore, rici: «Guarda cosa cciâ mmisu là!». O cci sta lungo e quandu pascola bbatti n-terra e non suona, o chi cci sta ccurta, l'affuca. Quandu cci sta ccurta, nun sona, picchi sta ncollata, invece cci ddeve stari che ddeve lavorari per bene, cci'avi ddari a uoga: a uoga pricisa.

Uogni ddeci campani – proprio la regola d'arte – ogni ddeci campani ci vonnu ddu muligni. A cchiù ranni è dubbiani, ca poi si metti ê bbuoi, oppuri a nna vacca ca è “mastina”, è più grande. Poi cc'è a campana e vacca. Poi cc'è a cinqu italiana. Poi cc'è a quattro italiana. Poi ci sunu quelli dê capri: cc'è a caprina. Poi cc'è a picurina. Poi c'è a trizzalora picurina. Poi c'è a minzalina, è cchiù picca dô trizzalora, no? E poi cc'è a gnellina: gnellina, quelle che sù proprio piccoli.

I toni dê campani sù diversi: c'è a fimminina, c'è masculina, c'è tuppigna allegra. Sacunnu u tonu, rici, chista iè tuppigna, chista è tuppigna allegra, chista è mmasculina, chista è tròcculu tunnu: tròcculu tunnu sarebbi un tonu cupu. Tuppigna è ancora cchiù fimminina, cchiù allegra. Poi c'è quella argentina, quella fimminina sarebbe come na bambina ca piange, no? *Ui, ui!* A masculina sarebbi u tonu cchiù ttondu, cchiù grossu vâ, com'è unu ca parra *grò, grò!* U mulignu è di nn'otra forma: c'è chitru masculinu e cc'è chitru fimmininu.

Questa qui è campana caprina, masculina [SUONO]; [SUONO] caprina [SUONO], fimminina; [SUONO] chista è mmasculina. Poi c'è chista chi iè cchiù fimminina di quella [SUONO], è cchiù schighienti questa qui. Però tutti ddui fòrmunu na musica, guarda qui [SUONO]: però c'è u masculu câ fimmina. Chistu sarebbi a muligna [SUONO]: chistu nun è né fimminina, né mmasculina, rumpi u tonu di tutti pari pari, no? Trizzalora picurina [SUONO]: chista ccà è na tuppigna allegra. Chista è tuppigna addirittura

[SUONO]. Chisti sù i trizzalori [SUONO]: e chisti sù u masculu e a fimmina [SUONO], chista è cchiù fimminina di chista ccà. Chisti sù i minzalini [SUONO], e ppoi c'è a muligna [SUONO]: sacunnu u tonu ca iè, cci metti a muligna nnô menzu [SUONO]. Chista è agniddina [SUONO], ora cciâ ccattari a cumpagna a cchista, poi cci mittemu a muligna nnô menzu.

Iu capeva si pasceva nna pecura, si bbiveva, su caminava e ssu ricumiava. Chistu ccà è quannu camina [SUONO]. Poi c'è quannu pàscula [SUONO]. Quannu bbeve fa così [SUONO]. Quannu ripassa – ricumìa, no? – e allora fa ccussì [SUONO].

Noi usavamo, mio padre usava, ca primma di Pasqua nun mitteva campane: per Pasqua. Itru quannu sciugghìunu i campani – tannu sciugghìunu i campani all'unnici i iornu – i purtava a casa e cci appinniva i campani.

Quando andavamo a comprare, a nna fiera, quello cci rici: «Comprami deci campane». Nui ricemu “scartali”. E allora ti prendo na campana, la prima eni masculina, e si suona. Quello, che ci va ad orecchio, a prenni nnê mani e accorda supra di quella là: a usu di musica, no? Chista è nna musica! Com'è nnâ musica? C'è a grancascia, c'è u violinu, c'è a curnetta, c'è u tamburu, no? U sonu dê campani è tuttu così: n-sonu unitu forma na musica! U tròcculu sarebbi [SUONO], u tròcculu di tutti: n-tròcculu unitu ca forma na musica. A musica a fâ si ssù accurdati: si nun sù accurdati, una a spara a llevanti e ll'otra a ppunenti. Ccà sente nna musica perfetta! [SUONO].

Se io appendevo quindici, venti, cinquanta, cento campane, eh... ci vuole l'occhio. Quando io mettevo le campane a una capra, una pecora, e non le stava bene, io non gliela mettevo. Perché un altro pastore dice: «Guarda là cosa ci ha messo!» O [la campana] gli sta lunga e quando [l'animale] pascola, sbatte a terra e non suona, o se gli sta corta, soffoca. Quando gli sta corta non suona, perché è troppo attaccata al collo, invece deve lavorare bene, deve avere il movimento preciso.

Ogni dieci campane – è proprio la regola d'arte – ogni dieci campane, ci vogliono due *muligni* [campanelle realizzate a stampo]. La più grande si chiama *dubbiani*, che si mette ai buoi oppure a una mucca molto grande. Poi c'è la campana da vacca. Poi c'è la “cinque italiana”. Poi c'è la

“quattro italiana”. Poi ci sono quelle delle capre: c’è la “caprina”. Poi c’è la “pecorina”. Poi c’è la *trizzalora* pecorina. Poi c’è la *minzalina*, che è più piccola è inferiore della *trizzalora*, no? E poi c’è la *gnellina*: le “agnelline” sono proprio piccole.

I “toni” delle campane sono diversi: c’è la “femmina”, c’è il “maschio”, c’è *tuppigna* allegra. A seconda del suono si dice: questa è *tuppigna*, questa è *tuppigna* allegra, questa è maschile, questa è *tròcculu tunnu*: sarebbe un tono cupo. *Tuppigna* è ancora più femminile, più allegra. Poi c’è quella argentina, sarebbe quella femminile, ma come una bambina che piange, no? *Ui, ui!* Quella maschile ha un suono più pieno, più basso, come quando una persona parla *grò, grò!* Il *mulignu* ha un’altra forma: c’è quello maschile e c’è quello femminile.

Questa qui è campana caprina, maschile; caprina, femminile; questa è maschile. Poi c’è questa che è più femminile di quella, è più squillante questa qui. Però tutt’e due formano una musica, guarda qui, però c’è il maschio con la femmina. Questo sarebbe il *mulignu*: questo non è né femmina né maschio, spezza il suono di tutti quanti, no? La *trizzalora* pecorina: questa qui è una *tuppigna* allegra. Questa è proprio *tuppigna*. Queste sono le *trizzalori*: una è maschio e l’altra è femmina, questa è più femminile rispetto all’altra. Questi sono i *minzalini* e poi c’è il *mulignu*: secondo il suono che hanno si associa il *mulignu*. Questa è “agnellina”, ora devo procurare una compagna, poi aggiungiamo il *mulignu*.

Io capivo se una pecora pascolava, beveva, camminava o ruminava. Questo è il suono di quando cammina. Poi c’è il suono di quando pascola. Quando beve fa così. Quando ruminava suona così.

Noi usavamo, mio padre usava, che prima di Pasqua non appendeva le campane: per Pasqua. Lui, quando “si scioglievano” le campane [delle chiese] – allora si faceva alle undici di mattina – le portava a casa [pecore e capre] e appendeva le campane.

Quando andavamo a comprare a una fiera, qualcuno diceva: «Comprami dieci campane». Noi diciamo *scartale* (“sciogliamole”). Quindi prendo una campana, la prima [deve essere] maschile e si suona. Quello, che va “a orecchio”, la prende in mano e accorda sopra quella là: come fosse musica, no? Questa è una musica! Com’è nella musica? C’è la grancassa, c’è il violino, c’è la cornetta, c’è il tamburo, no? Il suono delle campane è tutto così: un suono unito forma una musica. Il *tròcculu* sarebbe l’insieme delle campane: un *tròcculu* che forma una musica. La musica la fanno se [le campane] sono accordate, se non sono accordate, una spara a levante e l’altra a ponente. Qua sente una musica perfetta!

24. Richiami e sonorità pastorali [3:34]

Esecuzione: Michele Fontana. Rilevamento: 18/12/2000 (mandria in contrada Prita).

[SONORITÀ RIPRESE DURANTE L’USCITA DELLA MANDRIA DAL RECINTO] Chisti sù tutti i campani ca mi vinnù a bbonarma di me cumpari Paulu Carpinteri. Esattamente! Ci sunnu i muligni, i campanotti, ci sù i schigghiotti, tutti, tutti! A campana masculina iàvi cchiù, n-pocu cchiù tonu r’accuddi, cchiù nnormali. A campana fimminina è npocu cchiù schigghienti. I muligni sunnu cchiù schigghienti ancora, cchiù belli: cchiù schigghienti ancora di sunari e ssono cchiù bbelli! A viri sta muligna ccaia? Bbella sta muligna: à vistu sta sunannu [SUONO], à vistu? A muligna è cchiù lleganti, cchiù bbella, cchiù schigghienti, cchiù bbella, v! A campana è fatta di lanna, a muligna è fatta di bbronzu.

Il giorno di Pasqua ci mittiumu i campani: ah picchè cci aviva ebba assai, ebba bbona, e allò ppi diri, c’era di tannu la usanza ca l’ebba â manciàunu i pecuri bboni, ci mittiunu i campani.

Tannu i chiamàumu [gli animali]: [FISCHIO] *A ttè ccà!* [FISCHIO] *A ttè ccà!* [FISCHIO]

Si àiu a chiamari Marcellu e Mmarcellu non senti, iù cci friscu, no? [FISCHIO]

Queste sono tutte le campane che mi ha venduto la buonanima di mio compare Paolo Carpinteri. Esattamente! Ci sono i *muligni*, i *campanotti*, ci sono i *schigghiotti*, tutti, tutti! La campana “maschile” ha un tono più, così, “normale”. La campana “femminile” è più squillante. I *muligni* sono ancora più squillanti, più belli, più squillante nel suono e più belli. La vedi questa *muligna* qui? Bella questa *muligna*: hai visto, sta suonando, la vedi? La *muligna* è più elegante, più bella, più squillante, più bella insomma! La campana è fatta di lamiera, la *muligna* è di bronzo.

Il giorno di Pasqua mettevamo le campane [agli animali]: siccome c’era molta erba, erba buona, allora c’era usanza che l’erba buona la si faceva mangiare alle pecore, e allora si mettevano le campane.

Allora si chiamavamo così: *A ttè ccà!*

Se devo chiamare Marcello e Marcello non sente, allora io gli fischio, no?

25. Vanniata rî marruna (richiamo del venditore di caldarroste) [0:39]
 Esecuzione: voce maschile. Rilevamento: 02/06/1955. Ricerca: P. Collaer, C. Marcel-Dubois e O. Tiby (CNSMP, Racc. 27, br. 193).

*Munnalori e sti munnalori càuri!
 Ie mmarruni e ccusuzzi novi ca sunnu puliti!
 Càura è a marruna, caura è a marruna!
 Nun annati nni me frati
 ca sù fràrici e mmucati!
 N'àutru cca bbanna, n'àutru cca bbanna!*

Caldarroste, queste caldarroste calde! / Marroni e “cosette” nuove che sono prelibate! / Caldi sono i marroni, caldi sono i marroni! // Non andate da mio fratello / perchè sono fradici e ammuffiti! // Un altro da questa parte, un altro da questa parte!

26. Vanniata rî cirasi (richiamo del venditore di ciliege) [0:44]
 Esecuzione: voce maschile. Rilevamento: 02/06/1955. Ricerca: P. Collaer, C. Marcel-Dubois e O. Tiby (CNSMP, Racc. 27, br. 194).

*Niura e ddura ll'àiù sta rran cirasa!
 Chianciti picciriddi ca i vosci mammi vi l'accàttunu, cirasa!
 E cchi'è bbella sta cirasa!*

Nera e dura è questa grossa ciliegia! / Piangete bambini così le vostre mamme ve la comprano, la ciliegia! / Come è bella questa ciliegia!

27. Vanniata ri càlia e ssimenza (richiamo del venditore di ceci tostati e semi di zucca) [0:36]
 Esecuzione: Paolo Birritta (A), Concetto Di Mauro (B). Rilevamento: 02/09/2005 (sede della Casamuseo dell'Apicoltura Tradizionale).

[A] *Ianca ie ffina iàiu a càlia!
 O pigghiattivilla ca è bbella!*

*Ianca e ffina iàiu a càlia!
 O pigghiattivilla ca è bbella:
 picciriddi, chianciti ê mammi accusi v'accàttunu!*

[B] *Càlia e ssimenza, cattativilla, bbella è!
 Càlia, càlia! Simenza! Càlia e ssimenza, càlia e ssimenza!*

[A] Bianchi e belli sono i ceci tostati! / Prendeteli che sono buoni! / Bianchi e belli sono i ceci! / Prendeteli che sono buoni: / bambini, piangete alle mamme così ve li comprano! // [B] Ceci tostati e semi di zucca, comprateli che sono buoni! Semi! Ceci e semi di zucca!

28. Vanniata rî lupina (richiamo del venditore di lupini) [0:29]
 Esecuzione: Cesare Aliotta. Rilevamento: 02/09/2005 (per le vie del Paese).

Aah, luppinaru! [iterato più volte]

29. Vanniata dâ ricotta (richiamo del venditore di ricotta) [0:12]
 Esecuzione: Vincenzo Iannello. Rilevamento: 16/12/2000 (per le vie del Paese).

Ricotta! [iterato più volte]

30. Canzuni a la carrittera (canti di carrettieri) [2:58]
 Esecuzione: Concetto Di Mauro. Rilevamento: 02/09/2005 (sede della Casa Museo dell'Apicoltura Tradizionale).

(a) *Ttira cavaddu miu malantrinu,
 (a) ccu lu passu to cantu continuu.
 (ie) Lla ggenti ca mi sèntunu cantari
 ci pari ca ppi mia curri bbon tempu.
 (a) Nnun cantu no pp'amuri e né pp'amanti,
 a mmia mancu mi passa ppi la menti.
 (a) Nnun cantu no pp'amuri e nno ppi nntentu,
 ma cantu ppi passàrimi lu tempu.*

Tira cavallo mio malandrino, / con il tuo passo canto di continuo. / La gente che mi sente cantare / pensa che per me scorra buon tempo. / Non canto per amore né per amanti, / non mi passa neanche per la mente. / Non canto per amore né per altro, / ma canto solo come passatempo.

*Tira cavaddu miu, tira e ccamina
m-Palermu ti la cattu la vulera.
Non vògghiu né vulera né cianciana,
vògghiu la cuffittedda china china.
(a) Ccu lu scrùsciu di la rota e ddâ catina,
accompagna sta canzuna a la paisana.
Nta la cchianata di Mussilumeli
si ruppi sottapanza e ppitturali.*

Tira cavallo mio, tira e cammina / a Palermo ti compro la testiera. / Non voglio né testiera né sonagliera, / voglio la mia cesta (di biada) ben piena. / Il suono della ruota e della catena / accompagna questa canzone paesana. / Lungo la salita di Misilmeri / si ruppero sottopancia e pettorale.

31. Canzuni ri lavannari (canti di lavandaie) [1:32]

Esecuzione: Pina Garofalo. **Rilevamento:** 25/11/2000 (presso l'antico lavatoio naturale situato alla sorgente del fiume Ciccio che scorre a valle del Paese).

*Mamma nun mi mannari all'acqua sula,
carusa sugnu e mmi mettu a iucari.
Lu ventu mâ ulau la tuvagliula,
m-picciottu schettu mi l'app'a ppigghiari.
Itru mi rissi: «Si ti ncàgghiu sula,
tutti li santi ti fazzu chiamari».
Lu ci rissi: «Nun tengu paura,
picchè mè mamma mi veni a ppigghiari».*

*Cummari catì persu lu palummu,
chiamati "vitti vitti" ca vi veni.
Lu palummetru iè supra li casi,
chiamati "vitti vitti" ca vi trasi.*

*Su ttutti di Catania,
su dduci sti citrola.
Signurina accattatili,
facìtivi a nsalata,
ccussì na bbella scialata
vi la putiti fà.
Signurina accattatili,
facìtivi a nsalata,
ccussì na bbella manciata
vi la putiti fà.*

Mamma non mi mandare da sola al fiume, / son giovinetta e mi piace giocare. / Il vento portò via la mia tovaglietta, / un giovanotto celibe me l'ha dovuta raccogliere. / Quello mi disse: «Se ti incontro sola, / ti farò invocare tutti i santi». / Io gli risposi: «Non ho paura, perché mia mamma mi viene in soccorso». // Commare che avete perso il colombo, / chiamate *vitti, vitti* che ritorna. / Il piccioncino è sui tetti, / chiamate *vitti, vitti* che entra a casa vostra. // Sono tutti di Catania, / sono gustosi questi cetrioli. / Signorina comprateli, / fatevi l'insalata, / così una bella festa / ve la potete godere. / Signorina comprateli, / fatevi l'insalata, / così una bella scorpacciata / ve la potete fare.

32. A ncùnia (l'antico lavoro di forgia) [2:00]

Esecuzione: Vincenzo Tabacco. **Rilevamento:** 18/12/2000 (forgia di V. Tabacco).

[RITMO PER LA COSTRUZIONE DI UN FERRO DI CAVALLO] U capu mastru chiamava, quannu addeva a càura – mmittemu – all' autru mastru, l' autru picciottu ppi dari u corpu â mazza, picchè si ddàunu – mittemu – dducentu corpi ô ggiru di due secondi, tri secondi. Pirciò a cosa era lesta!

A chiamata u martetru iè [RITMO DEL MARTELLO]. Viri, chitri bbattìunu macari câ mazza. Iera na musica ca cc'era! A ncùnia iè nna musica: è uno strumento musicale, perché la battuta che fa il martello con la mazza è una musica che c'è! [PERCUOTE RITMICAMENTE IN VARI PUNTI L'INCUDINE COL MARTELLO] Ccà iè ddura! [SUONO] Ggià cambiato iè! [SUONO]

Il capomastro chiamava, quando ardeva la fornace – diciamo – l'altro mastro, l'altro giovane lavorante, per battere con la mazza, in quanto venivano dati – diciamo – “duecento colpi” nell'arco di due o tre secondi. Perché l'azione doveva essere rapida!

La chiamata del martello è... E guarda che battevano pure con la mazza. C'era proprio una musica! L'incudine è una musica: è uno strumento musicale, perché il ritmo del martello insieme alla mazza è realmente una musica! Qua è dura! Già [il suono] è cambiato!

33. Voce e ritmi del puparo Ignazio Puglisi [1:24]

Frammento dallo spettacolo del teatro dei pupi “Morte di Ruggiero di Risa”.
Ricerca: Antonio Pasqualino (Archivio del Museo Internazionale delle Marionette “A. Pasqualino”). *Rilevamento:* Palermo, 06/12/1975 (Teatro Biondo).

Ruggiero: «A nnoi!»

Almonte: «A nnoi!» [BATTAGLIA]

Almonte: «Uah! Buttato a terra, per opera di un sol cavalier! Mia vergogna! Ruggiero, non puoi negarmi un altro colpo! A tia! A noi! Uah!» [BATTAGLIA]

Ruggiero: «Almonte! Almonte, per ben due volte sei stato sconfitto!»

Almonte: «Già che piace ai sommi Dei ch'io sia tanto umiliato, mentre te la fortuna tanto favorisce, ecco la mia spada! A te la consegno, perchè non sono più degno di tenerla al fianco!»

34. Voce e ritmi del puparo Ignazio Manlio Puglisi [6:22]

Frammento dallo spettacolo del teatro dei pupi “Morte di Ruggiero di Risa”.
Esecuzione: Ignazio M. Puglisi (primo manovratore e voce), Paolo Di Stefano e Cesare De Luca (manovratori). *Rilevamento:* 24/11/2000 (teatro del Museo dell'Opera dei Pupi).

Il pezzettino di spettacolo a cui assisteremo ora è la sfida di Almonte a Ruggiero. In questa battaglia lui, sicuro con la sua durlindana di vincere, perderà questo duello, che porterà alla fine al tradimento.

Almonte: «L'aurora sorge a diradar la nebbia, che si era addensata questa notte. Nel mio campo vi è un fremito! Nessuno ha dormito! Tutti aspettano con ansia l'esito del duello. I merli della città di Risa sono gremiti di soldati. Oilà! Sventolate bandiera di sfida. Ecco, abbassano, il ponte... lo riconosco dall'insegna, è lui: è il valoroso Ruggiero!»

Ruggiero: «Nell'insegna ti conosco che sei Almonte!»

Almonte: «Anch'io ti ho conosciuto nell'insegna. Tu sei il principe Ruggiero. Prima di iniziare il duello, è giusto giurare di rispettare le condizioni.»

Ruggiero: «Son pronto! O Signore che, moristi sul legno della croce, per redimere le nostre anime! O Vergine pura, che ne hai assistito allo strazio della crocifissione, siatemi testimoni del giuramento che oggi faccio in vostro nome. Se nell'incontro sarò battuto dall'avversario, io e la mia famiglia diverremo suoi prigionieri, consegnando le chiavi della città di Risa. Tocca a te Almonte!»

Almonte: «Giuro sul Corano, se sarò vinto dal campione cristiano, il mio esercito oltrepasserà il mare, tornando verso l'Africa, compensando le spese di guerra e sottomettendomi a quelle condizioni che tu oserai d'impormi; quindi farmi suo prigioniero!»

Ruggiero: «Son pronto Almonte!» [BATTAGLIA]

Almonte: «A noi!»

Ruggiero: «Almonte!»

Almonte: «Aaaaaah!»

Ruggiero: «Sei stato battuto!»

Almonte: «Per gli dei! Non credo a me stesso. Ruggiero, nessuno s'è mai vantato di avermi battuto a primo colpo. Non può negarmi un altro colpo.»

Ruggiero: «Accetto, Almonte!» [BATTAGLIA]

Almonte: «Aaaaaaaaah!»

- Ruggiero: «Ed è la seconda volta che sei stato battuto!»
- Almonte: «Già che piace ai sommi dei, esser tanto umiliato, mentre te la fortuna tanto favorisce, eccoti la mia spada, a te la consegno, poiché non sono degno di tenerla a fianco. E siccome non vi è stato, né vi sarà mai cavaliere che vi possa uguagliare, sarà mia somma gloria essere da te disonorato».
- Ruggiero: «Io ricuso questa tua offerta! Di tanta autorità volentieri mi spoglio, poiché ovunque vado non uso condurre meco cavalieri dalla tua fatta. Va al tuo bel paese e ivi stai in pace, poiché degno non sei di vivere tra noi. Tieni meglio conservata quella tua spada che non sei degno di tenere al fianco. E se il tuo capo sente il peso della vergogna, solo mi basta udire, per tutto il mondo cristiano che tu, partito per conquistarlo, al primo scontro fossi due volte vinto. Ti do ventiquattro ore di tempo per togliere il campo e avviarti verso l'Africa e quando sarai fra i tuoi diglielo che un cristiano vale più di dieci pagani!»
- Almonte: «Mia vergogna, mio disonore. Fermati! Non spargere il sangue dei miei poveri soldati».
- Ruggiero: «Almonte, ti credevo un uomo onorato, mi accorgo invece che sei un traditore!»
- Almonte: «Difenditi!»
- Ruggiero: «Senti Almonte, sono disarmato, dammi l'armatura anche del più vile soldato e teco combatterò!»
- Almonte: «No, ormai ti tengo in pugno!»
- Ruggiero: «Almonte, mi difenderò ugualmente! Difenditi! [BATTAGLIA] Almonte, fermati, sei mio prigioniero!»
- [RUGGIERO PRENDE PRIGIONIERO ALMONTE. ENTRA IN SCENA BELTRAMO E COLPISCE ALLE SPALLE RUGGIERO UCCIDENDOLO]
- Ruggiero: «Aaaaaaaaah!»
- Beltramo: «Muori, muori Ruggiero! Ed è il primo! Si va dall'altra parte a fare battaglia».

Trascrizioni musicali

Santina Tomasello

Tutte le trascrizioni – a eccezione della n. 3 – sono state eseguite senza impiegare la divisione in battute e prendendo *sol*₃ come nota *finalis* (la *finalis* reale è indicata all'inizio di ogni trascrizione). Si sono utilizzati i 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).

1. La ò (ninnananna) [CD1/4]

durata totale 27"

E lla ò — e lla ò, dor- mi fig- ghju dà mam- ma tò.

E ssi tu nun vo- i dur- mi- ri, na- ti- ca- te- tri quan- tu nn'a- vi- ri.

E nn'a- vi- ri cin- cu- cen- tu, lig- ghju d'o- ru' e ffig- ghju d'ar- gen- tu.

2. O Ddiu si ppisci finu mi facissi (canzuna) [CD1/15]

durata totale 15,18"

O Ddiu si ppisci finu mi fa- cissi,

mma lu echiù fun- nu ma- - ri mi it- tas- - si.

3. Notte senza luna (tango) [CD1/20]

Mandolino
Fisarmonica

Fine
Fine

D.C. al Fine
D.C. al Fine

4. Rosario dei Defunti [CD1/39]

durata totale 1'43,4"

Gen- ti— vui la cchiù ddi- vo- ta, 13,44"

vui ca si- ti^a Ddiu cchiù cca- ri, 13,39"

nun las- sa- ti cchiù ppi- na- ri 12,68"

st'a- ni- muz- zi^in ve- ri- tà. 10,85"

Co- mu gri- du- nu sin- ti- ti. 14,30"

co- mu chiàn- ciu- nu mi- schi- ni. 14,03"

fàn- nu l'oc- chi^e li la- vi- - ni, 15,90"

ddu- man- nan- nu ca- ri- tà. 8,81"

5. Chiantu (lamento funebre) [CD1/43]

durata totale 33,4"

Madre 7,5"

Cia- tu di l'ar- ma mi- a, cia- tu me- u! 4"

E ccom- mu si pèr- du- nu li ma- ri- ti bbo- ni 8,9"

e ddi l'ar- ma mia e ddi l'oc- chi me- i, un- ni t'ai^ è trru- va- ri, cia- tu meu! 4,9"

Figlia 7,1"

Pa- pà, dìm- mil lu tu qual è la stra- ta e qual è la via

ppi trru- va- ri la por- ta mi- a, cia- tu miu!

6. *Maria passa di na strata nova* (canto di Passione) [CD2/2]

durata totale 1' 34,31"

♩ = 108

8,04"
Ma- ri- a pas- sa di na stra- ta no- va,

9,74"
a por- ta d'un fir- ra- ru aper ta ie ra.

8,23"
«O bbon fir- ra- ru (e) echi fa- ci- ti'a si'u- ra?»

7,75"
«Faz- zu na lán cia'e ttri pun- gen- ti chio- va»,

7,87"
«O bbon fir- ra- ru nni li fá- ci- tí'a si'u- ra»,

4,86"
«O bbo- na don- na nni lu poz- zu fá- ri,

6,24"
un- ni c'è Ggè- su cci mèt- tu- nu a mmi- a»,

8,44"
«Nni li fá- ci- ti lon- ghi'e nné sut- ti- li,

8,22"
c'àn- n'ap- piz- za- ri nna sti car- ni fi- ni»,

8,99"
Ma- ri- a iet- ta nna vu- ci sù- pi- r'o scòg- ghiu:

3,77"
Chia- ma- ti- m'a Ggiu- an- ni ca lu vòg- ghiu,

5,51"
quan- tu cci spi- u s'è mmor- tu me fig- ghiu,

6,67"
quan tu cci spiu s'è mmor- tu me fig- ghiu»,

7. *Vanniata ri cirasi* (richiamo del venditore di ciliege) [CD2/26]

durata totale 42,4"

♩ = 116

18,14"
Ni- u- r'e ddu- ra ll'a- iu sta rran ci- ra- sa!

14,41"
Chian- ci- ti pie- ci- rid- di ca'ivo- sei mam- mi vi l'ac- càt- tu- nu, ci- ra- sa,

9,86"
E echi bbel- la sta ci- ra- sa!

8. *Tira cavaddu miu malantrinu* (canto di carrettiere) [CD2/30]

durata totale 19"

$\text{♩} = 100$

10,30"

(a) — Ti- ra ca- vad- - du miu ma- lan- tri- - - nu.

8,70"

(a) cu lu pas- - - - su tò can- tu con- ti- - - - nuu.



Riferimenti

d. = edizione discografica
 cd. = edizione in *compact disc*
 WS = siti web

Acquaviva, R. - Bonanzinga, S.
 cd.2004 *Musica e tradizione orale a Buscemi*, «Archivio Sonoro Siciliano» 2, Cricd, Regione Siciliana, Assessorato dei Beni culturali e ambientali e della Pubblica istruzione, Palermo.

Blacking, John
 1986 *Com'è musicale l'uomo?* [1973], introduzione di F. Giannattasio, trad. it. Unicopli, Milano.

Bonanzinga, Sergio
 1993 *Forme sonore e spazio simbolico. Tradizioni musicali in Sicilia*, Folkstudio, Palermo.
 1995 *I suoni della mietitura e della trebbiatura in Sicilia / The Reaping and Threshing Soundscape in Sicily*, in AA.VV., *Memus (MediterraneoMusica 1995). Studi e documenti della Conferenza Musicale Mediterranea*, Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia, Palermo: 118-141.
 cd.1995 (a cura di), *Documenti sonori dell'Archivio Etnomusicale Siciliano. Il ciclo della vita*, collaborazione di R. Perricone, con libretto allegato, Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia, Palermo.
 cd.1996a (a cura di), *I suoni delle feste. Musiche e canti, ritmi e richiami, acclamazioni e frastruoni di festa in Sicilia*, collaborazione di R. Perricone, con libretto allegato, Folkstudio, Palermo.
 cd.1996b (a cura di), *Documenti sonori dell'Archivio Etnomusicale Siciliano. Il ciclo dell'anno*, collaborazione di R. Perricone, con libretto allegato, Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia, Palermo.
 1997a (a cura di), *Canti popolari in Sicilia*, numero monografico di "Nuove Effemeridi", X/40: 2-24.
 1997b *Il canto di tradizione orale in Sicilia*, in Bonanzinga 1997a: 2-24.
 1999a *I suoni della Natività*, in "La Sicilia Ricercata", I/2: 73-83
 1999b *La musica dell'incudine*, in "Música oral del Sur" (Granada), 4: 21-36.
 2000 *I suoni della transizione*, in AA.VV., *La forza dei simboli*, Atti del Convegno tenuto a Palermo (16-17 ottobre 1999), a cura di I. E. Buttitta e R. Perricone, Folkstudio, Palermo 2000: 23-61.
 2004a *Antonino Uccello e l'avvio dell'etnomusicologia sul campo in Sicilia*, in Pennino cd.2004: 17-46.
 2004b *Suoni e gesti della Pasqua in Sicilia*, in "Archivio Antropologico Mediterraneo", 5/7 (2002-2004): 181-190.
 cd.2004 (éd.), *Sicile. Musique populaires*, Collection Ocora - Radio France, Paris.

- 2005 *L'universo sonoro dei pastori. Saperi tecnici e pratiche simboliche in Sicilia*, in AA.VV., *Le parole dei giorni. Studi per Nino Buttitta*, a cura di M. C. Ruta, Sellerio, Palermo: vol. II, 1484-1513.
- 2006a *Oggetti sonori e simulazioni rituali*, in AA.VV., *Il potere delle cose. Magia e religione nelle collezioni del Museo Pitrè*, a cura di Ignazio E. Buttitta, Eidos, Palermo: 83-98.
- 2006b *Il teatro dell'abbondanza. Pratiche di ostensione nei mercati siciliani*, in *I mercati storici in Sicilia*, a cura di O. Sorgi, Ed. Regione Siciliana, Palermo: 85-118.
- 2006c *Tradizioni musicali per l'Immacolata in Sicilia*, con una *Appendice* a cura di G. Travaigliato, in *La Sicilia e l'Immacolata. Non solo 150 anni*, a cura di D. Ciccarella e M. D. Valenza, Biblioteca Franciscana - Officina di Studi Medievali, Palermo 2006: 69-154.
- 2006d *Musiche e musicanti di Sicilia*, in AA.VV., *Le Bande Musicali in Sicilia. La Provincia di Palermo*, Edizioni Arianna, Geraci Siculo (PA) 2006: 7-10.
- 2007 *Suoni e musiche nel teatro siciliano dei "pupi"*, in *Il teatro delle marionette fra Est e Ovest*, a cura di D. Parisi, Dipartimento di Letterature e Culture Europee, Università di Palermo: 53-74.
- Bonanzinga, S. - Sarica, M.
2003 (a cura di), *Tempo di Carnevale. Pratiche e contesti tradizionali in Sicilia*, Intilla, Messina.
- Burgaretta, Sebastiano
1983 *Quale futuro per i pupi di Ignazio Puglisi?*, in "Il cantastorie", III serie, n. 10/11: 20-23.
1986 *Teatro dei pupi siciliani in lutto. Morti a pochi mesi di distanza Giacomo Cuticchio e Ignazio Puglisi*, in "Il cantastorie", III serie, n. 21: 40-42.
- Buttitta, Antonino
1996 *Dei segni e dei miti. Una introduzione alla antropologia simbolica*, Sellerio, Palermo.
- Buttitta, Ignazio E.
1999 *Le fiamme dei santi. Usi rituali del fuoco nelle feste siciliane*, Meltemi, Roma.
- Cocchiara, Giuseppe
1966 *Le origini della poesia popolare*, Boringhieri, Torino.
- Collaer, Paul
1957-59 *Note préliminaire relative aux enregistrements effectués par le Centro Internazionale Studi Musiche Mediterranee dans le Sud de la Sicile en 1955*, in "Annali del Museo Pitrè", VIII-X, 6-16; trad. it. in "Nuove Effemeridi", III (1990)/11: 217-223, con una nota di S. Bonanzinga.
1965 *Nota etnomusicologica ai canti*, in Uccello 1965: 190-210; ried. in Pennino *cd*.2002.
1981 *Musique Traditionnelle Sicilienne*, 2 voll., Fonds Paul Collaer, Tevuren; estr. in trad. it. (vol. I, pp. 50-58) a cura di G. Adamo e R. Giagni: *I modi della musica tradizionale siciliana*, in "Culture Musicali", I/2: 3-17.
- Columba, Gaetano M.
1890 *Note di tradizioni e leggende*, in "Archivio per lo Studio delle Tradizioni Popolari", X: 385-390.

WS www.comune.sortino.sr.it

De Martino, Ernesto

1975 *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Einaudi, Torino (I ed. 1958).

Favara, Alberto

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

1959 *Scritti sulla musica popolare siciliana - Con un'appendice di scritti di U. Ojetti, C. Bellai-gue, E. Romagnoli e A. Della Corte*, a cura di T. Samonà Favara, De Santis, Roma.

Garofalo, Girolamo

1989 *I canti dei carrettieri della provincia di Palermo. Per una analisi formalizzata del repertorio*, in "Culture Musicali", VI-VII (1987-88)/12-14: 80-105; ried. in Guggino 1991: 22-41.

1990 *U viaggiu dulurusu*, in "Nuove Effemeridi", III/11: 107-119.

d.1990 (a cura di), *Il Natale in Sicilia*, 2 dischi, Albatros ALB 23.

1997a *Le novene del Natale*, in Bonanzinga 1997b: 25-41.

1997b *I canti dei contadini*, in Bonanzinga 1997b: 62-74.

Giacobello, Giuseppe

1997 *In festa alla sorgente*, in G. D'Agostino (a cura di), *Feste tradizionali in Sicilia*, numero monografico di "Nuove Effemeridi", X/38: 90-98.

Giannatasio, Francesco

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

Goitre, R. - Seritti, E.

1980 *Canti per giocare*, Suvini Zerboni, Milano.

Granet, M. - Mauss, M.

1975 *Il linguaggio dei sentimenti*, trad. it. Adelphi, Milano.

Guastella, Serafino Amabile

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

1880 *Indovinelli di Modica, Chiaramonte e Comiso*, Ferranti, Chiaramonte.

Guggino, Elsa

1974 *Canti di lavoro in Sicilia*, in AA.VV., *Demologia e folklore. Studi in memoria di Giuseppe Cocchiara*, Flaccovio, Palermo: 317-336

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

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

1986 *Un pezzo di terra di cielo. L'esperienza magica della malattia in Sicilia*, Sellerio, Palermo.

1991 (a cura di), *I carrettieri*, Folkstudio, Palermo (I ed. 1978).

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

- Guizzi, F. - Leydi, R.
1983 *Strumenti musicali popolari in Sicilia. Con un saggio sulle zampogne*, Edikronos, Palermo.
- Lombardi Satriani, L. M. - Meligrana, M.
1982 *Il ponte di San Giacomo. L'ideologia della morte nella società contadina del Sud*, Rizzoli, Milano.
- Mauss, Marcel
1975 *L'espressione obbligatoria dei sentimenti (Rituali orali dei culti funerari australiani)* [1921], trad. it. in Granet-Mauss 1975: 3-13.
- Miceli, Silvana
1972 *Rito. La forma e il potere*, in "Uomo e cultura", V/10 : 132-158.
- Mollica, Dionisio
2004 *Andrea Gurciullo. Fatti e vicende di Sortino antica nelle cronache di una parroco storico*, Morrone, Siracusa.
- WS www.museumarionettepalermo.it
- Nataletti, Giorgio
1970 (a cura di), *La ricerca dei linguaggi musicali della Sicilia dal 1948 al 1969 e l'opera del C.S.N.M.P.*, Accademia Nazionale di S. Cecilia - RAI Radiotelevisione italiana, Roma.
- Nattiez, Jean-Jacques
1989 *Musicologia generale e semiologia* [1987], trad. it. EDT, Torino 1989.
- WS www.operadeipupi.it
- Papa, Massimo
2001 (a cura di), *Sortino. Archeologia storia arte tradizioni – il "Paese Museo"*, con testo di Dionisio Mollica, Gruppo di Azione Locale Val D'Anapo, Florida.
- Pasqualino, Antonio
1977 *L'opera dei pupi*, Sellerio, Palermo.
- Pennino, Gaetano
1990 *Le bande Musicali*, in "Nuove Effemeridi", III, 11: 140-152.
cd.2002 (a cura di), *Era Sicilia / Canti popolari di carcere e mafia. Canti raccolti e presentati da Antonino Uccello*, «Archivio Sonoro Siciliano» 1, Cricd, Regione Siciliana, Palermo.
cd.2004 (a cura di), *Antonino Uccello etnomusicologo*, «Archivio Sonoro Siciliano» 3, Cricd, Regione Siciliana, Palermo.
- Pisano Baudo, Sebastiano
1910 *Sortino e dintorni. I. Ricerche e considerazioni storiche*, Tip. Scatà Alemagna, Lentini.
- 1911 *Sortino e dintorni. II. Ricerche sui contadini - Costumi e usanze*, Tip. Scatà Alemagna, Lentini.
- WS www.regione.sicilia.it/beniculturali/casamuseouccello
- Pitrè, Giuseppe
1870-71 *Canti popolari siciliani*, 2 voll., Pedone Lauriel, Palermo; nuova ed. rifusa, Clausen, Torino-Palermo 1891.
1889 *Usi e costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, 4 voll., Pedone Lauriel, Palermo.
1897 *Indovinelli, dubbi, scioglilingua del popolo siciliano*, Pedone Lauriel, Palermo.
- Rossitto, Giuseppe
1994 *Sortino nei soprannomi. Storia, tradizioni, costumi, spigolature*, Zangara Stampa, Siracusa.
- Salomone Marino, Salvatore
1867 *Canti popolari siciliani in aggiunta a quelli del Vigo*, Giliberti, Palermo.
1897 *Costumi e usanze dei contadini in Sicilia*, Sandron, Palermo.
- WS www.santacecilia.it
- Staiti, Nico
1997 *Angeli e pastori. L'immagine musicale della Natività e le musiche pastorali natalizie*, prefazione di T. Seebass, Ut Orpheus, Bologna.
- Uccello, Antonino
1959 *Canti del Val di Noto. Poesia popolare siciliana*, Scheiwiller, Milano.
1964 *Riti e canti della mietitura nella campagna di Canicattini B.*, in "Archivio Storico Siracusano", X: 111-136.
1965a *L'«opra» dei pupi nel Siracusano. Ricerche e contributi*, Società siracusana di storia patria, Siracusa.
1965b *Carcere e mafia nei canti popolari siciliani*, con una *Nota etnomusicologica* ai canti di P. Collaer, disco allegato 33.17, Edizioni Libri Siciliani, Palermo; ried. con *Introduzione* di L. M. Lombardi Satriani, De Donato, Bari 1974.
1973 *La civiltà del legno in Sicilia. Contadini e pastori iblei*, Cavallotto, Catania.
d.1976 (a cura di), *Canti popolari di carcere e mafia*, Fonit Cetra Lpp 299, con note di copertina; ried. in Pennino cd.2002.
2001 *Casa museo di Palazzolo Acreide*, seconda ed. riveduta e aggiornata a cura di G. Pennino, Regione Siciliana, Siracusa (I ed. 1973).
- Vergara, Caffarelli Francesco
1991 (a cura di), *Il Parlamento di Sicilia del 1615. Atti e documenti*, a cura di Francesco Vergara, Quaderni del Dipartimento di scienze storiche antropologiche geografiche dell'Università di Catania, dir. Giuseppe Giarrizzo, Acireale (Ct).
- Vigo, Leonardo
1870-74 *Raccolta amplissima di canti popolari siciliani*, Tip. dell'Accademia Gioenia di C. Galatola, Catania.

CD 1. IL CICLO DELLA VITA

Durata totale 73:33

1. **A mmunticetri** (scampanio festivo) [1:25]
2. **A naca** (indovinello) [0:31]
3. **La ò** (ninnananna) [0:54]
4. **La ò** (ninnananna) [2:00]
5. **La ò** (ninnananna) [1:06]
6. **Puti putè** (filastrocca per divertire i bambini tenendoli in braccio) [0:13]
7. **Ciarму pì vermi** (formula magico-terapeutica per la cura dei "vermi") [0:39]
8. **E ttuli ttuli ttuli** (filastrocca) [0:57]
9. **Sammicenzu cu ll'ali cu ll'ali** (filastrocca) [0:09]
10. **Sàcciu na canzunetra** (filastrocca) [0:17]
11. **Pisi pisella** (filastrocca per contare) [0:18]
12. **Ninnirinnola** (gioco ritmato) [0:28]
13. **È arrivato l'ambasciatore** (gioco cantato) [1:02]
14. **Valzer** [3:32]
15. **O Ddiu si ppisci finu mi facissi** (canzona) [1:35]
16. **Palumma ianca ca voli pì mmari** (canzona) [0:24]
17. **Funtana di bbillizzi e ppirchi chianci** (canzona) [0:40]
18. **Mazurka** [2:34]
19. **La ggenti ca mi sèntunu cantari** (canzona) [0:43]
20. **Notte senza luna** (tango) [3:36]
21. **Susiti bbella, susiti matinu** (canzona) [1:05]
22. **Sunata ri friscalettu** (sonata al flauto di canna) [1:17]
23. **Vai dicennu ca bbeni mi voi** (canzona) [1:25]
24. **Maddalena** (fox) [2:34]
25. **M'avasta l'arma d'iri a nnatuni** (canzona) [0:56]
26. **Tango di Rinella** [2:31]
27. **Li multi vuci** (cuntrastu) [7:29]
28. **Ciuritru** (valzer) [3:11]
29. **Fimmina sugnu e mmi vestu a omininu** (canzona) [1:08]
30. **Sunata ri friscalettu a ttri puttusa** (sonata di flauto di canna a tre fori) [0:28]
31. **Tarantella** [1:42]
32. **Polka** [1:56]
33. **Polka** [1:32]
34. **Quadriglia** [1:12]
35. **Agunia** (suono di campana per annunciare un decesso) [0:42]
36. **Rosario dei Defunti** [2:48]
37. **Rosario dei Defunti** [2:49]
38. **Appetru** ("appello" di campana agli uffici funebri) [0:35]
39. **Rosario dei Defunti** [5:08]
40. **Mattòriu** (campane "a morto") [0:52]
41. **Chiantu** (lamento funebre) [0:23]
42. **Appello di campana alle messe per la commemorazione dei defunti** [0:50]
43. **Chiantu** (lamento funebre) [5:34]
44. **Llòria** (scampanio "a Gloria" per segnalare il decesso di un bambino) [0:46]

CD 2. FESTE, MESTIERI, SPETTACOLI

Durata totale 73:10

1. **Campana ò Vènniri** (per rievocare settimanalmente la morte di Cristo) [0:22]
2. **Maria passa di na strata nova** (canto di Passione) [1:35]
3. **I suoni dei crepitacoli per la Settimana Santa** [1:34]
4. **Tamburo del Venerdì Santo e marcia funebre** (*Allori e lacrime*) (5:45)
5. **Miserere della Settimana Santa** [3:10]
6. **Allegru i Pasca** (scampanio per la messa della Resurrezione) [0:52]
7. **Nesci malignu che Ggesù è rrisuscitatu!** (scongiuro di Pasqua) [0:43]
8. **Storia di santa Sofia** [2:18]
9. **I Virgineddi per santa Sofia** [2:35]
10. **Rosario di santa Sofia** [1:23]
11. **Formula per le richieste di grazia a santa Sofia** [1:16]
12. **Scampanio per salutare le processioni dei Santi** [0:53]
13. **10 settembre a Sortino** (marcia bandistica) [5:33]
14. **Tu scendi dalle stelle / Di notte a mezzanotte** (novena di Natale) [2:31]
15. **Risbigghiativi paisani** (canto di Natività) [1:39]
16. **U mètiri** (la mietitura tradizionale) [2:11]
17. **Sugnu appuiatu nna sta cantunera** (canzona di contadini) [1:22]
18. **Commu si cugghienu li bbeddi pira** (canto di contadini) [1:13]
19. **U pisari** (la trebbiatura tradizionale) [2:54]
20. **Canzona ri pisari** (canto dell'aia) [1:01]
21. **Canzuni ri pisari** (canti dell'aia) [3:12]
22. **U cuntari** (la misura del frumento) [2:05]
23. **I campani** (i campanacci dei pastori) [5:23]
24. **Richiami e sonorità pastorali** [3:34]
25. **Vanniata rì marruna** (richiamo del venditore di caldarroste) [0:39]
26. **Vanniata rì cirasi** (richiamo del venditore di ciliege) [0:44]
27. **Vanniata ri càlia e ssimenza** (richiamo del venditore di ceci tostati e semi di zucca) [0:36]
28. **Vanniata rì lupina** (richiamo del venditore di lupini) [0:29]
29. **Vanniata dâ ricotta** (richiamo del venditore di ricotta) [0:12]
30. **Canzuni a la carrittera** (canti di carrettieri) [2:58]
31. **Canzuni ri lavannari** (canti di lavandaie) [1:32]
32. **A ncùnia** (l'antico lavoro di forgia) [2:00]
33. **Voce e ritmi del puparo Ignazio Puglisi** [1:24]
34. **Voce e ritmi del puparo Ignazio Manlio Puglisi** [6:22]