

Music & Anthropology



Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean

Number 9 - 2005

Giuliana Fugazzotto

Viaggio musicale in Sicilia

http://www.fondazionelevi.org/ma/index/number9/fuga/sic_0.htm

Mirror site: http://umbc.edu/MA/index/number9/fuga/sic_0.htm

Music & Anthropology is hosted by Fondazione Levi - Venice - Italy

http://www.fondazionelevi.org/ma/index/ma_ind.htm

Viaggio musicale in Sicilia



Questo articolo presenta un breve viaggio nel mondo musicale della Sicilia, in un periodo che va idealmente da Pasqua a Natale, passando per le cerimonie estive legate alla coltivazione del grano. Lo scopo del lavoro è di consentire una prima ricognizione degli aspetti sonori e visivi di alcuni importanti generi musicali della regione, facendo particolare attenzione per i riti più caratteristici e le espressioni più originali della cultura popolare siciliana.

Pozzo di Gotto (ME) - I "Giudei" durante la processione del Venerdì Santo 1992

1) La Settimana santa

1.1 Gli strepiti dei Giudei di San Fratello

1.2 La polivocalità

(a) Cerami

(b) Tusa

(c) Santo Stefano di Camastra

(d) Alcara Li Fusi

2) Il grano e la mietitura

2.1 Le razzioni di lu mètiri

2.2 La pisatura

2.3 Salve Regina

3) Natale: orbi, novene e litanie

3.1 La Nuvena di Natali

3.2 Li tri re di l'orienti

4) Conclusione

5) Note

6) Bibliografia

7) Discografia

8) Fonti

1.1 La settimana santa - Gli "strepiti" dei Giudei di San Fratello

San Fratello è un piccolo paese sui Nebrodi al confine fra le province di Messina e Palermo. Qui, dal mercoledì al venerdì santo, ha luogo una singolare rappresentazione, unica in tutta la Sicilia, conosciuta come Festa dei Giudei. Protagonisti sono gli uomini del paese che scorrazzano liberamente per le strade suonando a squarciagola e agitando minacciosamente una grossa catena chiamata disciplina.

Le “trombe”, come vengono genericamente chiamati gli strumenti musicali utilizzati, sono l’elemento principale del costume dei giudei ma si tratta in realtà sia di trombe che di cornette con un pistone o senza. Diversamente da ogni altra località siciliana in cui durante la settimana che ricorda la Passione di Cristo si susseguono meste rappresentazioni sacre, a San Fratello esplose una sorta di bacchanale che ha il suo culmine il venerdì santo durante la processione del Cristo morto (cfr. Buttitta 1978, 1990).

Una accorata e spregiativa descrizione ce la dà il folclorista Giuseppe Pitrè alla fine dell’800:



“Nei giorni di Giovedì e Venerdì della settimana santa [...] si mettono in giro pel Comune un buon numero di mandriani travestiti in una certa foggia carnevalesca, che volgarmente si chiama di Giudei. La voce ‘carnevalesca’ non è esagerata, perché non potrebbe altrimenti appellarsi che da Carnevale i vari pezzi di quel costume. Un sacco con due buchi per gli occhi, ed una maglia di pelle nera lucida copre il capo, dietro il quale si rovescia a forma di cappuccio, pendente per via di una enorme nappa fino ai polpacci delle gambe, una specie di giubba egualmente rossa, che va a congiungersi alla vita con uno stretto paio di brache; gambali di stoffa gialla scendono fino ai calzoni: un insieme stranissimo, reso anche tale da un mazzo di catene a maglie schiacciate, triste avanzo di discipline, che i Giudei agitano e scuotono per accrescere il rumore, lo strepito ed il baccano onde assordano quanti incontrano e quanti essi si precipitano ad incontrare. Qualcuno di loro porta una tromba, che suona ad ogni crocevia, ad ogni vicolo, o chiassuolo nel quale imbecca, accrescendone gli effetti con lo scroscio della catena. Aggruppandosi, dividendosi, raggruppandosi innanzi le case, innanzi le chiese, si mescolano alla folla dei devoti, vi si fanno strada, sguisciando, sgambettando, saltando e facendo a chi più può nel raggiungere un posto, una chiesa, un orto, un giardino fuori il Comune, non curandosi di manomettere quanto incontrano” (Pitrè 1913 - 1978: 226-228).



A proposito delle possibili ragioni che sottendono la presenza di elementi quali i diavoli, i giudei, gli schiamazzi, i suoni, i rumori (ma non le parole, si badi bene, i giudei di San Fratello sono chiusi in un ferreo mutismo), vorrei suggerire anche un altro spunto di riflessione. L'Ufficio delle Tenebre, il rito ufficiale della Chiesa che si svolgeva la mattina del venerdì santo, prevedeva che la rievocazione della morte del figlio di Dio venisse drammatizzata con l'oscuramento progressivo della chiesa e con un "piccolo strepito" prodotto dai fedeli.

Amplificando via via le valenze spettacolari ma anche liberatorie di quel rito, la tradizione popolare si è appropriata di quel momento, fino a far registrare, alla fine dell'800, episodi di ben altra natura:

"... scoppiò un enorme strepito, un fracasso, quasi un terremoto, come se la chiesa crollasse. I ragazzi facevano rullare tutti di conserva i calascioni, le raganelle, le tricche-tracche; quello del bastone menava bòtte da orbi sul tavolo dei morti; l'altro del sasso percuoteva su di un banco, e quello dal martello tirava colpi sull'avantiporta come se avesse voluta sfondarla; senza contare gli uomini che ci davano su dei calci e dei pugni..." (Capriglione 1887, cit. in www.ameritalia.id.usb.ve)

Questo rituale, conosciuto come *Terremoto* o *Scurdàte* o *Tremmete* o *Bbatte porte* nelle diverse parlate locali e diffuso su tutto il territorio italiano, dal nord alle Isole, viene diversamente interpretato dagli studiosi. In alcuni casi come imitazione dello strepito e della confusione avvenuta durante la cattura di Gesù da parte dei soldati (i giudei), oppure come battiture inferte a Barabba, o ancora come riproduzione della flagellazione di Cristo o come reazione della natura alla morte del Figlio di Dio (cfr. Perrotta 1986; Sordi 1997; Mascia 2001).

Potrebbe a San Fratello l'amplificazione dell'evento liturgico essere cresciuta a dismisura fino ad esplodere, liberando il rito dai limiti dei luoghi ecclesiastici? Lo strepito dei Giudei, che aveva portato il mondo dell'uomo a lambire quello intoccabile del sacro, ha forse percorso a ritroso la sua strada, riportando i gesti terreni sui luoghi del quotidiano per sacralizzarli nella profanazione?

1.2 La settimana santa - La polivocalità

Nei giorni della Settimana santa abbiamo modo di venire a contatto con uno dei pochi repertori di canto tradizionale a più voci ancora in uso nella quasi totalità del territorio siciliano. Mi riferisco al repertorio liturgico o para-liturgico che, come vedremo più avanti, presenta peculiari caratteristiche non riscontrabili invece nel repertorio profano.

Il repertorio di canto a più voci che ha nei riti della Settimana santa il suo momento d'elezione, è eseguito quasi esclusivamente da gruppi maschili, discendenti da confraternite laicali o associazioni di mestiere. La sua peculiarità musicale è quella di essere costituito da brani la cui struttura è detta "ad accordo". Essa prevede la presenza di uno o più solisti che svolgono una autonoma linea melodica e di un coro che accompagna tale linea melodica con una successione di accordi. All'interno di questo repertorio possiamo operare una ulteriore differenziazione:

- canti solistici, con accompagnamento ad "accordo" (ai quali appartengono anche quei canti in cui due o tre voci solistiche si alternano all'esecuzione);
- canti bivocali, con accompagnamento ad "accordo", in cui le voci soliste svolgono parallelamente la linea melodica.

Questi canti, legati ai vistosi contesti rituali processionali o liturgici e tramandatisi tramite la "professionalizzazione" degli esecutori, sono ascrivibili a modelli secenteschi, anche se "gli elementi che confluiscono a disegnare il repertorio, lo stile, la pratica esecutiva, l'atteggiamento degli esecutori e i modi di fruizione della comunità operano fra loro in modo sostanzialmente conflittuale" (R. Leydi 1991: 182).



Caltanissetta, giovedì santo 2004



È frequentissima l'adozione di testi latini che, prima del Concilio Vaticano II, facevano parte della liturgia cattolica ufficiale; negli altri casi invece riscontriamo testi in italiano o in siciliano che narrano episodi della Passione e morte di Cristo secondo il racconto dei Vangeli apocrifi oppure testi che sono spesso volgarizzazioni di testi latini (cfr. Giallombardo 1977; Macchiarella 1987, 1988, 1992, 1993;

(a) Cerami

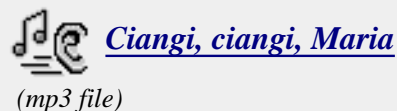
Il repertorio di Cerami della Settimana Santa si impone all'attenzione dell'ascoltatore per diverse peculiarità: la costante presenza di due voci soliste procedenti per terze parallele e la contemporanea esistenza di codici linguistico-musicali antitetici. Diversamente da quelli di altri comuni siciliani, infatti, coesistono nel repertorio ceramese brani caratterizzati da una linea melodica ricca di fioriture melismatiche e da un andamento ritmico estremamente libero, accanto ad altri che presentano una linea melodica pressoché sillabica e un andamento ritmico articolato in pulsazioni regolari.

Mentre nei primi lo svolgimento melodico risulta affine a quello di molte forme del canto monodico dell'Italia meridionale, nei secondi è notevole la somiglianza con analoghi repertori del centro e nord Italia ed è di grosso interesse il rapporto fra essi e la polifonia cinquecentesca.

Per quanto riguarda l'intervento corale è da sottolineare la presenza costante di accordi completi creati dalla sovrapposizione delle parti su lunghi bordoni sul 5° e 1° grado del tono d'impianto.

Un particolare procedimento viene inoltre messo in atto dal coro quando, prolungando l'accordo finale di una strofa fino all'inizio della successiva, permette di non creare soluzioni di continuità all'interno del canto. Un procedimento compositivo che ci rimanda a quello, frequentissimo nella poesia siciliana, della metrica detta 'a ottavi 'ncruccati o anche 'ncruccatura (da *croccu*, gancio) per l'incatenamento della rima dell'ultimo verso con il primo verso della strofa successiva.

Il primo esempio di questo repertorio, *Ciangi, ciangi, Maria*, è in dialetto siciliano e narra del dolore di Maria per il Figlio catturato dai giudei.



E' un brano sillabico che presenta una forte caratterizzazione ritmica. Le due voci soliste, come nel brano che ascolteremo successivamente, procedono parallelamente per intervalli diatonici di terza mentre il coro interviene con lunghi bordoni sul 5° grado e sul 1° del tono d'impianto. La strofa musicale, che coincide con quella verbale, è formata da due frasi: la prima termina sul 5° grado con una cadenza sospesa; la seconda riprende integralmente gli elementi iniziali della prima e riconduce il brano sulla *finalis*.

Ciangi, ciangi Maria

Corami, 1990

I e II voce
Ciangi, ciangi Ma-ria po-vi-ra don-na

coro
Ahi

chi to fi-gghiu lu por-tu-ma la fos-sa

Ahi

Il secondo brano è *Popule Meus*, uno fra i testi latini maggiormente ricorrenti nei repertori siciliani della Settimana Santa insieme al *Vexilla regis*, allo *Stabat Mater*, al *Miserere* (Salmo 50).

Come già detto, essi provengono dalla liturgia della Chiesa di Roma precedente i dettami del Concilio Vaticano II. In particolare il *Popule meus* fa parte degli *Improperia*, ovvero di una serie di lamenti che il Signore muove al popolo giudaico per l'ingratitudine dimostrata verso i suoi benefici. L'utilizzo di questi testi rimanda a quella parte della storia del cattolicesimo riguardante l'istituzione delle Confraternite laicali e i rapporti che con esse la Chiesa di Roma intesseva. È chiaro che all'epoca la comprensione lessicale assumeva aspetti di una certa vaghezza visto che la lingua latina era sconosciuta alla stragrande maggioranza dei fedeli.

"L'impressione è che ciò che contava erano le parole chiave dei testi, perfettamente comprese, e che su di esse si sviluppava con forza l'intenzione comunicativa. Questi testi, in gran parte misteriosi, in una lingua lontana e quindi più "sacra", erano la base ideale per lo sviluppo di una realizzazione musicale di profonda intensità, capace di rendere evidente in un contempo, e la misteriosità della parola e il riconoscimento individuale (e collettivo) nei valori religiosi e soprattutto umani dei testi, nel contesto di eventi rituali fortemente emozionali" (R. Leydi 1988: 21)

Popule meus, quid feci Ubi aut in quo contristavi te?



Responde mihi quia eduxi te de terra Egipti, parasti crucem Salvatori tuo?

[Popule meus](#) (mp3 file)

CERAMI - *Popule Meus*

The musical score is divided into four systems, each with measure numbers above the staves:

- System 1:** Measures 1-12. The vocal part (I e II voce) has lyrics "Con-tri -sta-". The choral part (coro) has the exclamation "Ah!".
- System 2:** Measures 13-22. The vocal part has the word "vit". The choral part has "vit".
- System 3:** Measures 23-36. This system continues the vocal and choral lines without lyrics.
- System 4:** Measures 37-51. This system concludes the vocal and choral parts.

Nel canto del *Popule meus* di Cerami assistiamo a una forte subordinazione del testo verbale rispetto a quello musicale ; in esso la parola cantata viene di volta in volta dilatata, spezzata o reiterata per rispondere a un'esigenza prioritaria del suono più ancora che del significato.

Il brano risulta composto da due elementi formali che conducono a una evidente sospensione sul 5° grado (connotato dal cambio della nota di bordone e dalla sovrapposizione di terza maggiore e quinta giusta) e a una conclusione sul 1° grado del tono d'impianto in cui il coro si unisce all'unisono con la 2^a voce.

È interessante notare il procedimento compositivo messo in atto che permette di utilizzare gli elementi finali degli incisi delle frasi precedenti per discendere gradualmente di una quinta fino al raggiungimento della sospensione armonica.

Three short musical excerpts are shown, each on a single staff. They illustrate the technique of descending by a fifth from one phrase to the next, showing the final notes of one phrase and the beginning of the next, which is a fifth lower.

(b) Tusa

Un ampio repertorio di canti tradizionali ad impianto polivocale caratterizzava, fino a 10-15 anni fa, 'a *Cerca*, un itinerario rituale penitenziale spontaneo, che aveva luogo a Tusa le notti del Giovedì e Venerdì Santi. Principali protagonisti erano gruppi di cantori che di chiesa in chiesa, dinanzi ai Sepolcri, cantavano *i razzioni*, testi narranti il calvario di Cristo e la gioia del Sabato Santo.

Il rapido degrado del contesto socio-culturale al quale si ricollegava il rituale, ha in pochi anni ristretto gli spazi devozionali e qualche anno fa, quando è stato effettuato il rilevamento, era attivo solo un gruppo di cantori.

Allo stesso modo sono andate fatalmente riducendosi le cerimonie paraliturgiche controllate dalle confraternite (se ne ricordano sei, quelle di S. Giuseppe, S. Giuliano, S. Giovanni, S. Nicola, S. Caterina e del SS. Signore), che prevedevano l'esecuzione di diversi canti devozionali (*Orfanu figghiu malasurtatu*, *Salvi Rriggina*, *Lu Venniri di mazzu* e *Lu Sabitu matinu*). Spazio privilegiato di espressione della devozione popolare, restava tuttavia il Venerdì Santo, quando più grup-pi di cantori lungo la processione, che vede ancora oggi sfilare per le vie del paese il Cristo nell'urna e l'Addolorata, intonavano a più voci, oltre che i citati testi dialettali, testi latini quali il *Miserere* e lo *Stabat Mater*.

Dal punto di vista musicale i canti di Tusa, prima ancora di essere studiati nelle loro componenti strutturali, si evidenziano per la globalità dell'effetto sonoro, vuoi per l'uso della voce che ricorda le *banniate* (grida) dei venditori ambulanti, vuoi per il frequente ricorrere di glissati fra i suoni o per l'adozione di una scala non temperata o, ancora, per gli inconsueti rapporti intervallari che vengono a crearsi fra le parti. L'insieme di queste peculiarità rende il repertorio di Tusa pressoché unico nel panorama etnomusicale siciliano. Esse sono presenti sia nel repertorio sacro che in quello profano.

I due brani che esaminerò, *Lu Venniri di mazzu* e *E la matina quannu mi livai*, appartengono appunto ai due repertori, canto della settimana santa il primo, canto lirico che veniva eseguito al di fuori di precise occasioni-funzioni di canto il secondo. Essi si snodano su una struttura polivocale a tre parti, non propriamente "ad accordo", anzi basata su inconsueti rapporti tra le voci parallele che si scostano inequivocabilmente nelle linee melodiche dalla scala temperata.

Per questo motivo le trascrizioni che abbiamo tentato per i brani di questo repertorio sono estremamente approssimative per quanto riguarda le altezze dei suoni, ma ci mostrano ugualmente la struttura formale del canto e l'andamento del profilo melodico.

Lu Venniri di Mazzu

Lu Venniri di mazzu gluriusu
calàu nostru Diu in paradisu
San Giuvanuzzu iè tuttu cunfusu
dicènnu frati miu cu' ti ci misi
e mi ci misi lu padri amurusu
p 'aviri la bontà d' paradisu
Iàmo 'a lu rusariu ca 'sona
ci amu prisintari sta santa cruna
ci lodamu lu santu ferramentu
evviva di lu Carmunu Maria
lu Carmunu Maria sia lodata
San Giusipuzzu sia ringraziatu



Lu venniri di Mazzu

(mp3 file)

The musical score consists of three staves. The top staff (A) is for voice and contains the lyrics: "Lu ve-nni-ri di Ma- su glu- riu- (su)". The middle staff (B) is for voice and contains the instruction "segue le scansioni ritmiche di A". The bottom staff (coro) is for choir and contains the instruction "TACE". The score includes a tempo marking of 108 and a key signature of one flat. The lyrics are: "Lu ve-nni-ri di Ma- su glu- riu- (su) ca-la - u (no) - (stru) (Di) o dihPa_ (ra) (di) - (su)".

A un primo sguardo il brano sembrerebbe costruito su un impianto tonale. Le noti cardini della melodia svolta dalla voce A sono la 4^a e la 5^a dalla *finalis*; la voce B sembra avere quasi il ruolo di un basso armonico, cadenzando (IV-V-I) sulla nota finale della 1^a frase e facendo pensare a quest'ultima come nota generatrice della tonalità.

Ma a un'attenta disamina riscontriamo nella linea melodica un grande uso di quarti di tono e la costante presenza dei suoni SOL \flat ↓ e LAB↓ -- calanti di un quarto di tono -- accanto agli omonimi temperati; inoltre notiamo come la seconda voce abbia, rispetto

alla prima, un andamento prevalente per 4^e parallele. Quest'ultima caratteristica però potrebbe essere spiegata alla luce del fatto che in questo corpus musicale non riscontriamo la presenza di una voce acuta, caso unico questo nel repertorio analogo dei territori circostanti. Potrebbe trattarsi, dunque, di un trasporto all'ottava inferiore di una parte acuta alla quinta, resosi necessario, nel passato, per la mancanza di voci contraltiste.

Il coro esegue una sola nota, limitandosi ad "accordare" rinforzando all'unisono la *finalis*. La linea melodica si svolge in un ambito di 5^a facendo grande uso del glissato per raggiungere i suoni vicini o anche in occasione della fine della frase prima del respiro.

E la mattina quannu mi livai

E la mattina quannu mi livai
 [E la mattina , quando mi sono alzato]
Cuntent'a tutt'e ddoie le lassaie
 [Le ho lasciate contente entrambe]
Cuntent'a tutt'e ddoie le lassaie
 [Le ho lasciate contente entrambe]
Cuntent'a tutt'e ddoie le lassaie
 [Le ho lasciate contente entrambe]



[E la mattina](#) (mp3 file)

The musical score is divided into four systems, each with a time marker at the beginning:

- System 1 (0:51-1:01):** I voce A: *E la ma - ti - na qua - nnu mi li - va -* (i)
- System 2 (1:02-1:14):** II voce: *cu - me - n'a tu - u'e do - o - lè la - ssa -* lo
- System 3 (1:15-1:25):** I voce B: *co - me - n'a to - u'e du - le li la - ssa - a - lu*
- System 4 (1:26-1:40):** Coro: *ti du - le li la - ssa -* lo

Questo brano utilizza una scala di sei suoni (fatta salva l'apparizione occasionale di un settimo suono, sol#, non precisamente intonato), che sono presentati sempre in successione discendente. La successione melodica tende costantemente al raggiungimento della *finalis* LA che è anche la nota su cui "accorda" il coro. Tutti i suoni utilizzati si discostano alquanto da quelli della scala temperata e non sono, rispetto ad essi, uniformemente calanti o crescenti, tranne il LA, la cui frequenza è di circa 440 Hz. Il modello scalare, più che ricordarci procedimenti tonali, ci

suggerisce affinità con il modo lidio (si tratterebbe in sostanza del modo di FA trasportato una terza sopra). Il testo verbale è organizzato in distici di endecasillabi che sottendono la prima frase musicale, divisa in due semifrasi. La seconda frase musicale utilizza la doppia ripetizione del secondo verso. La struttura esecutiva prevede la presenza di una voce solista che enuncia interamente il testo. Una seconda voce interviene alla fine delle due frasi a una distanza di terza dalla prima. Il coro ha la funzione di enfatizzare il raggiungimento della *finalis*, raddoppiandola, o "accordando" alla fine della prima semifrase, quando, sempre eseguendo lo stesso suono (LA), si trova a una distanza approssimativa di quinta dal canto.

[Avanti](#) | [Pagina principale](#)

(c) Santo Stefano di Camastra

A Santo Stefano di Camastra il percorso processionale del Venerdì santo è scandito dall'esecuzione di due canti polivocali ad opera di un gruppo di cantori ancora molto unito e vitale nella trasmissione del repertorio.



Santo Stefano di Camastra, venerdì santo 1999

(file wmv, 60", 1.15Mb)

(testo dialettale)

*Stave dolorosa
iu ' sta cruce lacrimosa
dummo pende Pater Filii*

(testo liturgico)

*Stabat Mater dolorosa
Juxta crucem lacrimosa
dum pendebat filius*

Li parti di la Cruci, un canto in dialetto che narra l'immenso dolore della Madonna per la crocifissione del figlio, comprende nove strofe (sestine), una per ognuna delle spade che trafiggono il cuore di Maria. I cantori, ad ogni sosta dei due fercoli (uno è quello del Cristo deposto, l'altro dell'Addolorata) si fermano e si dispongono in cerchio per intonare una spada, come viene chiamata la strofa. La processione, dopo aver sostato dinanzi a tutte le chiese e nei luoghi in cui un tempo sorgevano altri luoghi di culto, si conclude all'interno della Chiesa Madre, dove il gruppo di cantori intona lo *Stabat Mater*.



Stabat Mater (mp3 file)

Santo Stefano di Camastra
Stabat mater

$\text{♩} = 60$

A

Sto

coro

2 volte

ve

do - lo - ro -

lu - xta cru - cea la - cri - mo so

dua - mo pende' l'pa ter - fi - li - i - - - - - lu - xi - - - - - lu

La struttura polivocale è anche in questo caso a tre parti: la voce A intona l'intera melodia; la B interviene sull'ultima frase; il coro, dopo l'inciso d'attacco, segue parallelamente la voce A a una terza di distanza, salvo che alla fine della strofa quando sembra realizzare il movimento dominante/tonica tipico del basso armonico.

È possibile notare, nello sviluppo della melodia principale, un curioso accostamento di due livelli linguistici musicali assai distanti tra loro nell'adozione degli elementi lessicali: il primo, ricco di

salto intervallari anche ampi, di fioriture di sapore belcantistico ottocentesco, che prevede una estrema dilatazione del testo verbale (la parola "Ave" è intonata su 24 note); il secondo, "gregorianeggiante", che non ha più le rapide fioriture del precedente e in cui la melodia si dipana esclusivamente per gradi congiunti.

Anche la parte del coro si adegua a questo bilinguismo: dapprima melodica, quasi "controcanto", diventa, come già detto, un basso armonico e ad essa si aggiunge, in appoggio, una seconda parte accordale, la voce B.

Il coro esegue una sola nota, limitandosi ad "accordare" rinforzando all'unisono la finalis. La linea melodica si svolge in un ambito di 5^a facendo grandissimo uso del glissato nei modi già visti a Tusa.

[Avanti](#) | [Pagina principale](#)

(d) Alcara Li Fusi

L'ultimo esempio di polivocalità siciliana viene da Alcara Li Fusi, piccolo comune sui Nebrodi in provincia di Messina. Alcara Li Fusi possiede una viva e vasta tradizione musicale: qui sopravvivono pratiche devozionali e rituali festivi che coprono l'intero ciclo dell'anno.

L'esecuzione di questo canto ha luogo durante l'ufficio liturgico del Giovedì santo in cui dodici confrati-apostoli insieme al sacerdote officiante drammatizzano l'ultima cena di Cristo.

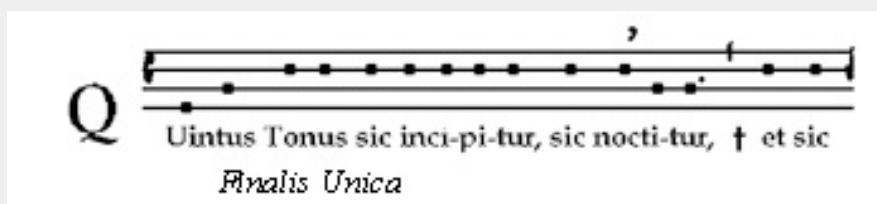
Il testo enuncia le parole del sacerdote all'atto della consacrazione:

*Mangiate, mangiate, apostoli miei,
mangiate il pane di Nostro Signore Gesù Cristo*

*Bevete, bevete apostoli miei,
bevete il vino di Nostro Signore Gesù Cristo*

 *Manciati, 'mbiviti,*
apostuli mei (mp3 file)

Dal punto di vista musicale ci troviamo di fronte a un caso molto singolare. Il brano è costruito integralmente sul V tono salmodico gregoriano e, curiosamente, la melodia non viene svolta per intero dal solista principale, ma passa, alla fine della strofa, a un secondo cantore, mentre il primo lo accompagna parallelamente a una distanza di quinta e di terza superiori. Si tratta però anche in questo caso di un brano con struttura polivocale a tre parti.



La segmentazione delle frasi è quella propria del canto gregoriano e il testo viene intonato quasi interamente sulla corda di recita. Solo sulla seconda metà dell'ultima parola di entrambe le frasi appare uno sviluppo melodico melismatico per gradi congiunti e, con esso, il canto viene ricondotto discendendo sulla *finalis*.

Alcara Li Fusi
Manciati, 'mbiviti, apostuli mei

Quinta

Prima

Coro

Be - ve-te, be - ve - te a - po - sto - li mie - i

Il coro interviene sulla nota finale della prima frase una quinta sotto la 1^a voce; nella seconda frase attacca all'inizio del procedimento melismatico alla distanza di una terza maggiore accompagnando parallelamente il canto fino alla fine.

be - ve - te il vi - no di no - stro si - gno - re Ge - sù Cri -

La voce acuta interviene solo nella seconda frase ma proprio ad essa è affidato il compito di portare a termine il canto sullo schema del tono salmodico.

oh

(sto)

oh

La trascrizione si riferisce alla seconda strofa del canto.

2. Il grano e la mietitura

Il grano ha segnato profondamente la storia millenaria della Sicilia. La sua coltivazione a carattere estensivo ha assoggettato al suo ciclo vegetativo la vita dei popoli che si sono succeduti nel dominio dell'Isola. Granaio del Mediterraneo, la Sicilia ha mantenuto nei secoli, tra alterne fortune economiche, il primato incontrastato della produzione di frumento fino all'unità d'Italia, quando ha iniziato un lento e inesorabile declino.



L'intero ciclo della coltura del grano era contrappuntato da offerte votive, orazioni e canti. A *Sant'Antuninu*, Sant'Antonio di Padova, la cui festa è celebrata il 13 giugno era affidato, ad esempio, il compito di far *granare* e moltiplicare le spighe mentre ai santi patroni dei diversi centri si offriva la primizia del *mazzuni* cioè un mazzo di spighe ancora verdi. Ad Alcara Li Fusi ancora oggi, nel giorno del solstizio d'estate -- coincidente con la festa di S. Giovanni Battista -- si celebra una delle più antiche feste d'Italia, la "festa del *muzzuni*", dove si venera una brocca o una bottiglia appositamente mozzata e riccamente decorata, posta su una sorta di altarinò davanti al quale si balla e si canta.

Il periodo della mietitura ha rappresentato una scadenza lavorativa di primaria importanza in Sicilia, almeno fino a trenta anni fa. A partire dal mese di maggio nelle grandi aree cerealicole dell'interno si creava la necessità di reperire una manodopera bracciantile non disponibile nei luoghi di produzione. Si creavano, quindi, correnti migratorie stagionali di lavoratori che dalle coste settentrionali o meridionali dell'Isola raggiungevano le *marine*, immense distese del latifondo cerealicolo, all'interno della Sicilia.

La mietitura del grano si configurava quindi come un momento di forte socializzazione e, di conseguenza, come un'occasione per riaffermare valori di vita comuni, vincoli di solidarietà, gesti di lavoro, espressioni vocali e modalità rituali, fuori dai ristretti confini della comunità di appartenenza. I lavoratori si organizzavano in squadre già nei paesi di origine e raggiungevano dopo molte ore di cammino (18-24 ore per le squadre provenienti dalla provincia di Messina) i centri della provincia di Enna. Lì spettava al caposquadra contrattare sulla piazza la paga giornaliera per la squadra dei lavoratori. Questi si trasferivano quindi all'*antu* (campo da mietere), per ritrovarsi spesso fianco a fianco con squadre provenienti da altre province.

La lunga giornata lavorativa, che aveva inizio alle prime luci dell'alba per concludersi all'imbrunire (da sole a sole), univa all'iterazione regolare dei gesti dei mietitori, scansioni temporali sancite dai pasti (sei-sette in tutta la giornata) e l'esecuzione rituale di forme di ringraziamento a Dio e ai santi. Spettava sempre al *cugghituri*, solitamente alla fine del secondo pasto della mattinata, invitare i mietitori a intonare le preghiere di ringraziamento invocando e lodando anche il proprio santo protettore.

Anche la *pisera* (trebbiatura), ritmata dall'andatura circolare degli animali (muli o buoi aggiogati a coppia) nell'aia ricolma di manelli di spighe, replicata con le stesse modalità in tutta l'area siciliana, si configurava come un ulteriore evento dotato di carattere devozionale. Il *cacciante*, ovvero l'uomo che guidava gli animali dal centro dell'aia, scandiva le cacciate, le varie riprese della battitura del grano, mentre i *turnanti* (altri contadini) badavano a rivoltare con il tridente le spighe di grano sotto il passo degli animali. Con uno stile vocale che dal recitato si spingeva fino al gridato, il cacciante scandiva lo svolgimento del lavoro con versi di devozione e di ringraziamento a Dio, ai santi e alla Madonna, restituendo ancora una volta centralità al sacro. Accanto a questi, ma con spiccate funzioni ritmiche rispetto alla scansione lavorativa, i richiami di incitamento agli animali (cfr. Uccello 1964; Sarica-Fugazzotto 1994; Bonanzinga 1995a e b).

2.a Le "Razzioni di lu mètiri"

Il rituale del "ringraziamento", o delle *'razzioni di lu metiri* (orazioni della mietitura), è un procedimento complesso. Ricordo innanzitutto che i mietitori erano organizzati in "opre" o "squadre" formate perlopiù da sette uomini, uno dei quali aveva il compito di caposquadra.



San Basilio, fraz. di Galati Mamertino, 1993

(Foto di G. Fiorentino)

Quest'ultimo, chiamato anche *cugghituri* (raccoglitore) o *liaturi* (legatore), dirigeva il lavoro dei mietitori e, a seconda della disposizione del terreno da mietere, li invitava a procedere verso destra (*spada*) o verso sinistra (*brocca o biccheri o burcheri*). Si disponeva dietro alla squadra dei mietitori e raccoglieva i fasci di grano. A lui spettava il compito di rivolgersi al *massàru*, il padrone della masseria, perchè distribuisse il vino o i pasti durante la giornata. Era infine la persona che invitava i mietitori a *ringraziari u Signuri* e a cantare il Salve Regina.

Il ringraziamento si eseguiva dopo la breve pausa per il secondo pasto della mattinata, intorno alle ore 9,30, e aveva una durata di almeno venti, trenta minuti -- la durata poteva variare a seconda del numero dei componenti la "squadra" di mietitori e anche della voglia dei lavoratori o della lunghezza delle diverse *razzioni* (orazioni).

L'intero rituale è scindibile in cinque sezioni, sempre presenti, ma variabili nella durata da una esecuzione all'altra [1].

La prima di queste sezioni è l'invito del caposquadra a pregare: *Annamu, picciotti, iazzamu la menti a Diu, ogn'ura ogni mumentu!* (Andiamo, ragazzi, rivolgiamo la mente a Dio, ogni ora e ogni momento!). Seguono le orazioni del raccoglitore -- in genere un invito a ricordare i propri morti o a recitare preghiere in onore dei santi o della Madonna -- che conclude solitamente passando la parola ai mietitori e indicando il lato della fila da cui cominciare: *Attacca, spada!* La terza sezione, quella forse più interessante dal punto di vista etno-antropologico, è quella delle orazioni dei mietitori. Cominciando dalla persona indicata dal raccoglitore, *capu di spata* o *capu di biccheri*, i mietitori si susseguono uno dopo l'altro nelle recitazioni (*Cumpagnu ti mannu lu Signuri - Binvinutu a quannu veni!* - Compagno, ti mando il Signore - Sia benvenuto quando viene!) percorrendo vocalmente la fila per tre volte, da destra a sinistra, da sinistra a destra e da destra ancora a sinistra o viceversa. Questa parte si conclude ripassando la parola al raccoglitore per la preghiera finale, in genere un inno a Dio e alla Madonna. Diversamente dalle orazioni e dalla conclusione del raccoglitore, che sono sempre delle preghiere, le orazioni dei mietitori potevano avere carattere religioso o no, essendo ognuno libero, su modelli recitativi o d'intonazione prestabiliti, di eseguire brani ispirati al Vangelo, alle vite dei Santi o a episodi della Passione di Cristo o ancora di rivolgersi ai compagni in tono ironico o con versi di scherno. Alla conclusione del raccoglitore seguiva la richiesta del vino che era sottolineata da interventi solistici

o corali dell'intera squadra di mietitori.



Orazioni della mietitura (mp3 file)

ORAZIONI DELLA MIETITURA

VERSI D'INVITO DEL RACCOGLITORE

Apriamo la mente a Dio/ signori miei/ chiamiamo e lodiamo il nome/ del santissimo e divinissimo Sacramento. (Delia)

ORAZIONI DEL RACCOGLITORE

Facciamoci il segno della croce/ com'è obbligo dei cristiani... (Delia)

Diciamo un Credo a Gesù Sacramentato/ che ci lasci la forza e la salute/ di fare questa santa giornata/ a noi e a tutte le creaturelle del mondo/ ...Diciamo un'Ave Maria/un Padre nostro a tutti gli angeli/e i santi del paradiso che preghino per noi....Attacca "spada"... (Realmonte)

....

ORAZIONI DEI MIETITORI

Sant'Antonino quand'era malato/ fece un voto per andare in Turchia/era tutto confuso e scoraggiato/ che a piedi doveva fare tanta via.

Il mio santo sacramento Dio e Maria.

Attento compagno che il Signore passa/ e quando passa per tutti passa. (Galati Mamertino)

Madonna quant'è alto il sole/sant'Agata fatelo tramontare/non ve lo dico no per il padrone/ ve lo dico per i poveri giornalieri.

Il nome del mio santo, /Padre e Figlio e Spirito santo/ Sacramento, Dio e Maria.

E' passato due volte e due volte lo abbiamo ringraziato/ arriva al capo (a un'estremità della fila) e torna/ Gesù Cristo alla colonna. (Troina)

Tre volte è stata benedetta e lodata la morte e passione che patì nostro Signore Gesù Cristo...

Attento legatore che il Signore passa/ e quando passa lascia grazie . - Benvenuto quando viene! - (Delia)

....

ORAZIONI DI CHIUSURA DEL RACCOGLITORE

E l'angelo con un saluto diceva/ muore l'inferno e trionfa Maria...

chi lo creò l'eterno Dio/ il santissimo divinissimo Sacramento.

Afferriamo, ragazzi,/massaro passiamo il fiasco. (San Marco d'Alunzio)

....

RICHIESTA DEL VINO DA PARTE DEI MIETITORI

Lo vedo venire, lo vedo spuntare/ il santo barile, portatemelo qua...

e l'uccellino che canta al mattino/portateci il vino, portatecelo qua.

La falce si chiama Caterina/ se non portate il vino non cammina. (San Marco d'Alunzio)

....

2.b La "Pisatùra"

Il termine *pisatura* o *pisèra* indica, nelle diverse espressioni locali siciliane, sia le operazioni manuali legate al lavoro della trebbiatura sia l'insieme di canti, di esclamazioni e declamazioni di incitamento agli animali eseguito dal "cacciante" durante il lavoro e che ha come moto propulsore il ritmo della "girata" sull'aia.

Siamo portati ad accostare i modelli recitativi e l'uso della voce nei riti siciliani del "ringraziamento" e in quello della "pisera" perchè suggeriscono entrambi parallelismi con altri codici propri dell'uso della voce in ulteriori contesti popolari (la declamazione dei "pupari" nella stessa Sicilia, in primo luogo, ma anche il parlato di "imbonitori" durante la vendita, la

la recitazione di preghiere, la produzione di "cantastorie" o "contastorie", esclamazioni o incitamenti sul lavoro, canti enumerativi, cantilene). Il documento più emblematico di tale recitazione nell'ambito di questa ricerca è costituito dalla "*Larata*" di S. Cataldo.



Il "cacciante" Giuseppe Fabio durante la trebbiatura. Galati Mamertino, fraz. San Basilio, 1993.

(Foto di G. Fiorentino)



[Larata](#) (mp3 file)

In questo esempio la scansione ritmica è indipendente dalla quantità o dall'accentazione delle sillabe. Essa è invece strettamente connessa alla modifica dell'intonazione, che provoca nella recitazione una periodicità di curve melodiche caratterizzate dall'attacco sulla nota più acuta seguito dall'insistenza su una "corda di recita" e da una "cadenza finale" discendente. La scansione ritmica è rapportabile quindi a una misura temporale (cioè di tempo recitato o di silenzio) che, nella sua dimensione comunicativo-strutturale, può essere intesa solo dinamicamente. In tal modo possiamo individuare una sorta di metro tonematico costituito dalla ripetizione di tali toni o dalla loro opposizione.

2.c Salve Regina

Il Salve Regina, come le *'razioni di lu metiri*, è un evento musicale di grande valore simbolico nell'ambito della mietitura perchè eseguito ritualmente alla fine della giornata lavorativa, prima di lasciare l'*antu*. Ha quasi sempre una struttura polivocale la cui caratterizzazione stilistica è legata alle abitudini vocali del paese d'origine della squadra dei mietitori: è anche possibile comunque trovare esecuzioni, da parte di taluni gruppi, secondo lo stile di altre località. E' il caso dei mietitori di Capizzi (ME) che potevano eseguire il canto *'a ciramisa* (secondo il modo di Cerami) o *'a capizzota*, modo di cui assumono la paternità, oppure dei mietitori di Enna che cantano *alla galatese*, cioè secondo il modo di Galati Mamertino (ME).

I testi usati si riferiscono per lo più a volgarizzazioni dell'antico testo latino e ad adattamenti in onore di Maria Carmelitana, della Madonna Addolorata, della Madonna del Rosario. Il metro letterario è identico, quartine *'ncruccate* formate da tre settenari e un quinario: ABBC CDDE ecc.



[Salve Regina](#)

(mp3 file)

3. Natale: *orbi*, novene e litanie

In Sicilia, come altrove, la cultura e la liturgia cristiana hanno sostituito le pratiche arcaiche del solstizio d'inverno, ma nonostante l'intervento secolare di normalizzazione operato dalla Chiesa, è ancora possibile intravedere elementi legati ai ritmi della natura: primi fra tutti quelli legati alla presenza di fuochi propiziatori, *i zzucchi* 'i menzanotti, *i ccippi*, metafora del sole che riprende il suo corso ascensionale (cfr. Buttitta 1985).

Accanto all'esistenza di pratiche celebrative liturgiche che si inquadrano perfettamente nei canoni della prescrizione della Chiesa, troviamo, vivissime, altre manifestazioni celebrative, che da essa invece si allontanano. Si tratta di un variegato repertorio vocale e strumentale, ma anche drammatico, che a volte è strettamente connesso alle prescrizioni liturgiche, altre volte è semplicemente ad esse giustapposto.



Cartolina postale dei primi anni del '900 raffigurante un suonatore di zampogna a chiave di Monreale davanti alla *cona* (coll. G. Fugazzotto).

Così le manifestazioni della tradizione popolare siciliana non si esauriscono nei luoghi e nei giorni canonici del tempo natalizio, ma si esplicano parallelamente nei luoghi del quotidiano, sacralizzandolo, per strada davanti a immagini sacre o edicole votive (*'a cona*), o in casa davanti al *Bammineddu*. La vitale presenza, inoltre, dei canti legati alla questua sottolinea ancora una volta la permanenza di arcaiche pratiche festive.

La maggior parte di queste manifestazioni musicali sono generalmente denominate "novena", così come la funzione religiosa che si svolge per i nove giorni antecedenti il Natale e il canto che ad essa si accompagna. Il termine "novena" designa quindi, nell'uso comune, sia il canto narrativo suddiviso in nove parti corrispondenti ai nove giorni della funzione religiosa, sia i canti con diversa struttura formale ma che vengono eseguiti nel medesimo contesto celebrativo. Novene vengono anche chiamati alcuni brani per zampogna o per piccoli complessi strumentali.

Volendo offrire una panoramica della tradizione sonora natalizia in Sicilia proveremo a schematizzare qui di seguito la varietà del repertorio cercando di individuarne le principali forme di manifestazione:

Novena 1. Suite vocale-strumentale che prevede un'introduzione eseguita da un piccolo gruppo di

strumenti (generalmente archi e chitarra, ma anche strumenti da banda), il canto delle litanie, il racconto o il canto narrativo sulle vicende della natività, un finale strumentale;

Novena 2. Canto narrativo suddiviso in nove parti corrispondenti ai nove giorni precedenti il Natale;

Novena 3. Canti di varia struttura formale dedicati alla Madonna o a San Giuseppe;

Novena 4. Anche dette *nannaredde* o *ninnaredde*, vocali o vocali-strumentali, sono le ninnenanne a Gesù Bambino;

Novena 5. Brani per zampogna o per piccoli complessi strumentali;

Pastorale. Brano strumentale che segue la novena del tipo 5 ma che può essere anche eseguito autonomamente da essa; coincide quasi sempre con il tema del *Tu scendi dalle stelle* di Sant'Alfonso Maria de' Liguori;

Canti di questua. Brani vocali o vocali-strumentali eseguiti di casa in casa per portare gli auguri e richiedere in cambio piccoli doni, in genere cibarie da consumare successivamente;

Rituali sonori diversi come la *pasturedda* di Antillo (ME) per campane e zampogna, la *naca* o *bamminu* a Isnello (PA) eseguita da cinque campane, l'*usignolo* di S. Marco d'Alunzio (ME) eseguito con l'omonimo fischiello di canna ad acqua durante la solenne messa di mezzanotte a Natale;

Azioni drammatiche. Forme derivate dalle Pastorali ecclesiastiche che mettono in scena le vicende della Natività o l'arrivo dei Magi, come la *Pasturali* di Licata (AG) o il *Pasturatu* di Rodì Milici (ME), oppure discendenti da arcaici rituali propiziatori agro-pastorali connessi al solstizio invernale, come nel caso della Pastorale di Sant'Elisabetta (AG).

3.a La Nuvena di Natali

Mi soffermerò sulla prima tipologia di novena fra quelle indicate, proponendo un brano esemplificativo registrato e inciso su disco negli anni '30. L'importanza che assume la produzione discografica di quegli anni -- parliamo quindi di dischi a 78 giri -- relativamente al patrimonio popolare italiano è oggi evidente: quel repertorio, in quanto registrato prima dell'inizio dell'attività di ricerca etnomusicologica in Italia, costituisce l'unica fonte documentaria cui si possa far riferimento per lo studio della musica tradizionale della prima metà del Novecento. Molte di queste incisioni, anche se realizzate senza alcuna intenzione di documentazione etnomusicologica ma esclusivamente per fini commerciali, rimangono l'unica testimonianza diretta dell'arte di cantanti e suonatori e il loro valore documentario e musicale è altissimo.



Copertina del Catalogo Italian Records Okeh-Odeon-Fonotipia 1924/25 made in USA.

La produzione discografica a 78 giri su temi genericamente "natalizi" è abbastanza copiosa: tutte le case discografiche operanti in Italia fino agli anni '50 ritengono infatti necessario fornire il loro catalogo di un prodotto particolarmente vendibile e richiesto. Lo stesso avviene negli anni '20-'30 negli Stati Uniti, dove risiedono grosse comunità di emigrati italiani e dove il mercato del disco è fiorente e prospero.



Catalogo Italian Records Okeh-Odeon Fonotipia 1924/25 made in USA.

La gran parte delle registrazioni sul tema del Natale si riferisce al repertorio strumentale della tradizione popolare e/o popolare e principalmente alle musiche per zampogna o zampogna e ciaramella; un'altra parte consistente riguarda il repertorio vocale, o vocale-strumentale, e, in una certa misura, quelle scenette di vario genere, umoristiche o ironiche, che tanto favore incontrarono nelle comunità di immigrati italiani negli Stati Uniti (cfr. Sarica-Fugazzotto 1999).

Il documento qui incluso fu pubblicato dalla casa discografica Odeon con il titolo *La nuvena di*

Natali, di cui erano autori Ajello e Carrubba, ed esecutore il tenore Carrubba con orchestra caratteristica siciliana. In esso viene proposta, con gli ovvi limiti di durata imposti dalla capacità del supporto, quella sorta di suite vocale-strumentale ancora oggi documentata su gran parte del territorio siciliano e così composta: introduzione strumentale, litanie, racconto o canto narrativo sulle vicende della natività, finale strumentale (solitamente un allegro ballabile). Nella parte centrale di questa novena, inoltre, è possibile ritrovare quelle modalità stilistiche ma anche i temi musicali e i testi verbali che fecero parte della tradizione musicale dei cantastorie. Gli orbi, così erano chiamati questi suonatori ciechi, eseguivano le novene su richiesta dei clienti, nelle case o per le strade davanti agli altarini. Le testimonianze ottocentesche del Pitré ci descrivono la tradizione pienamente viva e attiva. Ma nell'arco di poco più di un secolo il cambiamento è stato per certi versi piuttosto considerevole. Nell'immediato dopoguerra gli orbi operavano certamente come suonatori di novene

e altri canti religiosi a Palermo e a Messina. Oggi quasi ovunque è scomparsa la figura del cantastorie cieco anche se in alcuni centri dell'isola quel genere di novena non è del tutto caduta in disuso (cfr. Anelli-La Mantia 1977; Guggino 1980-1988).

Il brano fa riferimento alle modalità devozionali siciliane. L'invito ad iniziare a suonare, da parte del cantore - *I candili d'a cona su' addumati, avanti, sunati!* - ci conferma infatti la tradizione natalizia della *cona*, l'immagine della natività o del Bambino che veniva adornata con tralci di arancio o mandarino, e che sostituiva la rappresentazione presepiale.



'A Cona. S. Filippo Superiore (Messina), 1986



[La Nuvena di Natali](#) (file mp3)

Subito dopo attacca l' "orchestra caratteristica siciliana", come viene definita sull'etichetta del disco, che esegue un brano strumentale, con funzioni di preludio prima e di interludio poi, dal carattere allegro e brillante. L'orchestra è formata da violino, archi e chitarre con un organico che ricorda molto da vicino quello degli *orbi*.

Il primo pezzo della suite sono le [litanie](#) in onore di Maria Vergine che sono cantate nella lezione latina come è in uso ancora oggi sia nella tradizione natalizia sia in altri repertori di festività religiose in molti paesi della Sicilia.

Un esempio piuttosto sorprendente per somiglianza di modalità stilistiche ed esecutive delle litanie è stato da me registrato a Novara, in provincia di Messina, in occasione della festa dell'Assunta, dove il parroco e i fedeli si sostituiscono al canto di Carruba e la banda all'accompagnamento della sua orchestra.



[Processione dell'Assunta.](#)
[Novara di Sicilia, 15 agosto 1998](#)
(file wmv, 41", 801 Kb)

Alle Litanie segue il racconto delle vicende della Natività. Con un declamato da cantastorie che si alterna agli interludi strumentali, il tenore Carrubba recita:

*L'eternu Diu criau l'universu,
ogni Prufeta già lu criticau,
e non vulennu , no, lu munnu persu
l'unicu figghiu so' nni distinau.*

ORCHESTRINA

*L'Arcanciulu Gabrieli Diu mannau
P'annunziari a la vergini Maria
Lu spirtu santu ca si ci 'ncarnau
'n senu pi ginirari lu Missia*

ORCHESTRINA

*A Giuseppi spusau pi prufizia
Cesari avia bandutu na riscigna
Ieva a Betlemmi ognunu e si scrivìa
Così fici sta coppia, santa e digna*

ORCHESTRINA

*Cu fridda notti a sdranduni nascìu
Intra a na grutta Gesù Bambineddu
Lu voi lu riscardava e l'asineddu
E l'anciuli cantaunu Gloria a Diu*

ORCHESTRINA

*Ora pi divuzioni di Natali
Offritinni nu picculu spuntinu
Pani, sasizza e costi di maiali,
turruni, nuci, crispeddi e bon vinu*

pi spunzicari, tantu p'assaggiari

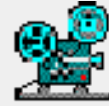
ORCHESTRINA

Si tratta per lo più di quartine di endecasillabi a rima alternata, il medesimo metro delle *storie* o *'razioni* siciliane che narrano gli episodi della passione di Cristo. Come in tutti i testi destinati al canto della novena per la committenza, nell'ultima strofa viene esplicitata la richiesta del pagamento: in questo caso bevande e cibarie.

Anche il terzo brano presente nel disco di Carrubba sembra appartenere a quell'ampio repertorio natalizio diffuso fino agli inizi del secolo scorso dagli *orbi* (cfr. Staiti 1996). La proliferazione di questi testi sacri in dialetto raggiunse il suo culmine nel XVIII secolo e fu incoraggiata, direttamente e indirettamente, dalla Chiesa. L'intento delle istituzioni era quello di favorire l'acculturazione religiosa delle fasce popolari traducendo il messaggio cristiano in un linguaggio facilmente accessibile. Gli *orbi* furono strumento di questa politica culturale e la loro attività, almeno per tutto l'ottocento, fu direttamente controllata dal clero. Proprio agli *orbi* erano destinate le pubblicazioni religiose in dialetto, perché trovassero diffusione fra il popolo.

Esempio ormai famoso di questi testi, la più antica Novena di autore conosciuto, è *Il viaggio dulurusu di Maria Santissima e lu Patriarca San Giuseppi* (cfr. Conigliaro-Lipari-Scordato 1987; Garofalo 1990). Il testo si deve al Sacerdote di Monreale Antonino Diliberto che lo pubblicò per la prima volta intorno alla metà del Settecento sotto lo pseudonimo di Binidittu Annuleru.

*O Divina Maistati
Vi prisentu sta Nuvena
E vi preiu ca mi dati
Risistenza, forza e lena*




*Vinni n'anciulu a vvisari
Fui Giuseppi prestamenti
Picchì Erodi fa 'mmazzari
Li nicuzzi assai (putenti)*

Lu viaggiu di San Giuseppi

Erice, 8 dicembre 1993

(file wmv, 27", 542 Kb)

L'ultima parte dell'incisione di Carrubba è un tema strumentale ballabile in tempo 6/8. Come attesta Pitrè nel 1981, in alcuni paesi la Novena era eseguita da gruppi di cinque, otto, dieci suonatori della banda paesana; essa era costituita da quattro pezzi: i primi due imitanti la novena per zampogna; il terzo erano le litanie; il quarto, a scelta dei suonatori o dei committenti ma sempre a carattere allegro o ballabile. Anche nella Sicilia orientale la Novena per zampogna, dopo l'introduzione e la parte centrale lenta sul tema del *Tu scendi dalle stelle*, si conclude con un brano detto *ballettu*.



3.b *Li tri re di l'orienti*

Il secondo brano qui incluso -- anch'esso tratto dalla produzione discografica a 78 giri -- fu stampato negli Stati Uniti nel 1924 e rientra in quella fascia di produzione che fu chiamata "ethnic", quella riservata, per l'appunto, alle diverse etnie di immigrati. Si tratta di *Li tri re di l'orienti* (autore: Gaspare Marrone; esecutori: G. Marrone & Co).

*Viva lu Bammineddu, viva!
La sacra santa notti di Natali,
accumpariu na stidda all'orienti
dissiru, i tri magi orientali,
è natu lu Missia, (vamu cuminzannu)*

*dudici iorna cu 'n pinseri uguali
cursiru la stidda d'orienti
e ghiuncennu a la grutta, a la campìa
truvaru, afflittu di Marìa*

*Lu primu trasù Gaspanu e dicìa,
Oh, veru Figghiu d'eternu Patri,
comu t'arridducisti a 'sta campìa
tu, ca governi l'anciuli cu sguardu*

*Iu su' vinutu cu sta cumpagnia
E su' vinutu di luntani cuntradi
Pirduna, ti purtai sta massa d'oru
Pi arricchirimi l'arma quannu moru*

*Oh, quantu accetti e quantu tinni foru
li lacrimi chi sparsi Bardassarru
Dicennu-Diu chi [grazzi coru]
Ccà li piccati mei trasportai*

*Portu st'incensu pi aviri dicoru
Chi sacrificziu priziusu e raru
Portu stu 'ncensu, Ridinturi miu
O summu sacerdoti e veru Diu*

*L'ultumu, Milchioni, ci affiriu la mirra
E ci parrau cu sonu chianu
Portu sta mirra, Gesù miu,
ca l'amarizzi toi saranno tanti*

*Quannu Maria sti duni arricchiviu
Lu Bammineddu ci sfasciau davanti
Chianciannu li piduzzi ci vasaru
Tutti chianciannu si licinziaru*



[*Li tri re di l'orienti*](#) (mp3 file)

Il testo, conosciuto in centinaia di varianti in Sicilia e altrove, racconta l'arrivo dei Magi a Betlemme e

l'offerta dei doni al Bambino. Esso si ispira al racconto della nascita di Gesù che ne fanno l'evangelista Matteo (Mt 2, 1-12) e più ancora gli apocrifi vangeli dell'infanzia (Vangelo dell'infanzia armeno, 14-22; Vangelo arabo-siriaco VII; Protovangelo di Giacomo XXI, 3; Pseudo-Matteo XVI, 1-2). Proprio da questi ultimi apprendiamo i nomi e il numero dei Magi, la loro condizione di re e veniamo a conoscenza di fatti "miracolosi" che accaddero in coincidenza della nascita. Ed è soprattutto nelle redazioni arabe ed armene di questi vangeli che troviamo una grande ricchezza di elementi fiabeschi, come si riscontrano nei canti popolari, per tutta la narrazione della nascita e della fanciullezza di Gesù.

Dal punto di vista metrico ci troviamo di fronte, come per il brano precedente, a quartine di endecasillabi, anche se spesso si riscontra una certa irregolarità dovuta verosimilmente alle modifiche che il testo ha subito nel tempo.

Questo documento ci sembra particolarmente interessante dal punto di vista esecutivo: si tratta di un genere di recitazione sottoposta a precise regole ritmiche e di intonazione, tipica dei *cuntastorie* siciliani. Così come i cantastorie orbi, anche i *cuntastorie* furono forti della protezione della Chiesa già dal '500-600, e come gli *orbi* furono spesso ad essa assoggettati. Essi venivano dal popolo e portarono tra il popolo *nuvene*, *trionfi* e *cunti*, operando in nome di una verità religiosa che, solo in origine, fu fornita dall'autorità canonica (cfr. Anelli-La Mantia 1977). Raccontatori di storie, vere e fantastiche, edificanti o sconvolgenti per i contenuti o le morali che veicolavano, i *cuntastorie* giravano le città in lungo e in largo, spostandosi da una parte all'altra della Sicilia, frequentando case di privati, piazze, feste, mercati, qualunque situazione che permettesse la presenza di un uditorio potenzialmente remunerante (cfr. Buttitta 1960, Burgaretta 1989, Pasqualino 1992) [2].

La capacità di teatralizzare e rendere "visiva" la parola raccontata fa sì che la figura del *cuntastorie* si sviluppi vertiginosamente in Sicilia, e raggiunga il suo massimo livello di popolarità alla fine del XIX sec. Tradizione ancora vitale fino almeno alla prima metà del Novecento, oggi il *cuntu* è solo storia, praticamente scomparso pochi anni fa insieme a uno degli ultimi grandi *cuntastorie*, il palermitano Fortunato Giordano (cfr. Giordano 1991).


4. Conclusione

Vorrei concludere con alcune annotazioni sui repertori esaminati in questo articolo. Ho osservato come, in alcuni casi, le espressioni musicali tradizionali siano ancora estremamente vive e come i processi di urbanizzazione, la modificazione della vita sociale e delle attività economiche non ne abbiano sempre intaccato la vitalità. Questo è accaduto soprattutto per quei rituali legati a precise occasioni festive in cui l'elemento spettacolare e il coinvolgimento della comunità sono molto forti, come nella festa dei Giudei di San Fratello o nei riti della Settimana Santa. Il complesso rituale musicale legato alla lavorazione del grano è invece ormai definitivamente scomparso, insieme all'occasione lavorativa che lo determinava. Le fasi manuali della lavorazione del grano, oggi sostituite da processi meccanici, erano l'occasione che permetteva ai lavoratori di diverse aree dell'isola lo scambio di "conoscenze", favorendo non solo la circolazione dei repertori ma anche la formazione di un nuovo repertorio comune alle diverse tradizioni.

Per quanto riguarda le tradizioni legate al tempo del Natale, lo stato di conservazione del repertorio appare diverso e differenziato. Alcune manifestazioni, come ad esempio le Novene degli *orbi*, sono pressoché scomparse, mentre abbastanza vitali risultano, anche in questo caso, i canti legati ai riti liturgici e quelli legati alla questua augurale. Ancora molto diffusa è la pratica di suonare nelle case davanti al presepe brani per zampogna o per piccoli complessi strumentali.

La considerazione dei repertori musicali impiegati nelle occasioni viste ha messo in luce inoltre i risultati delle ricerche più recenti sulla Sicilia. Fino a una decina d'anni fa si pensava che nell'isola fosse diffuso e praticato quasi esclusivamente il canto lirico e monodico (cfr. Leydi 1973) e che l'esistenza di alcuni repertori a più voci in alcune ristrette aree dell'isola fosse un fatto sporadico e circoscritto. Al contrario, come si è visto nel corso di questo articolo, le ricerche sul campo più recenti hanno dimostrato come l'adozione del canto polivocale sia diffusa su quasi tutto il territorio dell'isola e sia ancora oggi una modalità espressiva estremamente viva.

Il nostro viaggio musicale in Sicilia termina dunque qui: dopo averci condotto attraverso realtà territoriali diverse e a volte contrastanti, ci ha guidato anche lungo quei sentieri che percorrono trasversalmente le rispettive realtà culturali. E' su questo cammino che si cela, ancora oggi, l'elemento vitale intrinseco alla tradizione siciliana: elemento che ne determina, in ultima analisi, il perpetuarsi o il progressivo abbandono.



6. Bibliografia

- Anelli**, A. - R. **La Mantia**. 1977. *Trionfi e nuveni di Sicilia*. Palermo - Sao Paulo: Italo-Latino-Americana Palma Editrice.
- Bonanzinga**, Sergio. 1995a. "I suoni della mietitura e della trebbiatura in Sicilia". In *Memus. Mediterraneo Musica. Studi e documenti della Conferenza Musicale Mediterranea*: 118-141. Palermo: Regione Siciliana.
- . 1995b. "Reaping and Threshing Rhythms in Calamònci Agrigento-Sicily". *Música oral del Sur* 1: 90-102.
- Burgaretta**, Sebastiano. 1989. "Cuntu e contastorie nella Sicilia d'oggi". *La Ricerca folklorica* 19: 121-125.
- Buttitta**, Antonino. 1960. "Cantastorie in Sicilia. Premessa e testi". *Annali del Museo Pitrè* 8-10: 149-236.
- . 1978. *Pasqua in Sicilia*. Palermo: Grafindustria.
- . 1985. *Il Natale. Arte e tradizioni in Sicilia*. Palermo: Edizioni Guida.
- Buttitta**, Antonino (a cura di). 1990. *Le feste di Pasqua*. Palermo: Sicilian Tourist Service.
- Capriglione**, Raffaele. 1887. *La Settimana Santa a Santa Croce di Magliano* (inedito).
- Conigliaro**, Francesco - Anselmo Lipari - Cosimo **Scordato**. 1998. *Narrazione teologia spiritualità del Natale. Viaggiu dulurusu di Maria Santissima e lu Patriarca S. Giuseppi in Betlemmi*. Palermo: L.I.S.
- Craveri**, Marcello. 1969-1990. *I Vangeli apocrifi*. Torino: Einaudi.
- Fugazzotto**, Giuliana. 1990. "Analisi della Visilla di Barcellona e di Pozzo di Gotto". *Culture musicali* 8: 69-89.
- . 1992. "La processione delle 'barette' e il canto della 'Visilla' a Barcellona Pozzo di Gotto". In *Feste - Fiere - Mercati*, a cura dell'Assessorato alla P.I.: 217-230. Messina: Edas.
- Garofalo**, Girolamo. 1990. "U viaggiu dulurusu". *Nuove effemeridi* 3: 107-119.
- Giallombardo**, Fatima. 1977. *La settimana santa a Alimena*. Palermo: Folkstudio.
- Guggino**, Elsa. 1980-88. *I canti degli orbi*. 3 vols. Palermo: Folkstudio.

- Leydi**, Roberto. 1991. *L'altra musica*. Firenze: Giunti-Ricordi.
- . 1988. *Canti liturgici di tradizione orale*. Booklet allegato al disco LP Albatros ALB 21.
- Macchiarella**, Ignazio. 1987. "La polivocalità in Sicilia". *Quaderni del Teatro Massimo* 2 (1): 67-79. Palermo.
- . 1988. "Analisi di un brano del repertorio dei lamenti della settimana santa di Montedoro". *Musica e liturgia nella cultura mediterranea*, a cura di P. Arcangeli: 95-142. Firenze: Olschki.
- . 1991. "La combinazione di stereotipi armonico-melodici in un repertorio di tradizione orale: I lamenti di Mussomeli". In *L'analisi musicale*, a cura di M. Baroni e R. Dalmonte: 144-150. Milano: Unicopli.
- . 1993. *I canti della settimana santa in Sicilia*. Palermo: Folkstudio.
- Mascia**, Giovanni. 2001. *Le tenebre nel Molise*. Campobasso: Palladino Editore.
- Pasqualino**, Antonio. 1992. "L'arte del cantastorie e del contastorie". In *Le vie del cavaliere*, a cura di A. Pasqualino: 219-230. Milano: Bompiani.
- Perrotta**, Pietro. 1986. *La Settimana Santa a Sessa Aurunca*. Ferrara: Gabriele Corbo Editore.
- Pitré**, Giuseppe. 1881. *Spettacoli e feste popolari siciliane*. Palermo.
- . 1913. *Cartelli, pasquinate, canti, leggende, usi del popolo siciliano*. Palermo.
- Sarica**, Mario - Giuliana **Fugazzotto**. 1994. *Cumpagnu ti mannu lu Signuri. Canti e orazioni di mietitura e trebbiatura in Sicilia*. Booklet allegato al CD Ethnica TA012.
- . 1997. *Canti della tradizione ad Alcara Li Fusi*. Booklet allegato al CD Phoné GE001.
- . 1999. *I Miricani - L'avventura discografica dei siciliani in America negli anni dell'emigrazione (1917-1929)*. Booklet allegato al CD Phoné GE003.
- . 2000. *Tu scendi dalle stelle- Repertori musicali del Natale nei dischi a 78 giri (1916-1955)*. Booklet allegato al CD Phoné GE004.
- Sordi**, Italo. 1997. "Rumori e suoni di carnevale", in *Maschere e corpi. Tempi e luoghi del carnevale*, a cura di Franco Castelli e Piercarlo Grimaldi: 168-177. Roma: Meltemi.
- Staiti**, Nico. 1996. "La tradizione violinistica degli orbi tra fonti scritte e oralità", in *Il violino tradizionale in Italia, Atti del Convegno, 24-25 giugno 1994*, a cura di Mauro Odorizzi e Maurizio Tomasi: 299-314. Trento: Comune di Trento.
- Uccello**, Antonino. 1964. "Riti e canti di mietitura nella campagna di Canicattini Bagni". *Archivio Storico Siracusano* 10:111-136.

7. Discografia

Suoni e canti popolari nella provincia di Enna, 2. Il ciclo dell'anno. A cura di Pino Biondo. CD. C.C.S. Galaria Ethnica Enna 001. 2002.

La Visilla e la tradizione musicale a Barcellona Pozzo di Gotto. A cura di Giuliana Fugazzotto. LP con booklet. Albatros VPA 8495. 1989.

Il Natale in Sicilia. A cura di Girolamo Garofalo. 2 LPs con booklet. Albatros ALB 23. 1990.

Verso la notte di Natale. Novene e canti sulla Sacra Famiglia dalla tradizione dei cantastorie ciechi. A cura di Girolamo Garofalo. CD. Cielozero - Teatro del Sole TDS 982005 MDS.

Triunfu di Santa Rusulia. Fortunato Giordano. CD. Cielozero CLZ 9201. 1992.

Marineo. Canti della Passione. A cura di Francesco Giunta. CD. Cielozero - Teatro del Sole TDS 972004 LM. 1997.

Sicily. Music for the Holy Week. A cura di Elsa Guggino e Girolamo Garofalo. CD. Unesco/Auvidis D 8210. 1993.

I lamenti di Mussomeli (Sicilia). A cura di Ignazio Macchiarella. LP con booklet. Albatros VPA 8492. 1989.

Canti della settimana santa della provincia di Messina. A cura di Mario Sarica. LP con booklet. Albatros VPA 8508. 1989.

A cantata di li pasturi - Il Natale nella tradizione musicale della provincia di Messina. A cura di Mario Sarica e Nuccio Lo Castro. CD con booklet. Ethnica TA008. 1993.

Canti e suoni sul lavoro nella tradizione in provincia di Messina - Sicilia. A cura di Mario Sarica e Giuliana Fugazzotto. CD con booklet. Phoné GE002. 1997.

I Miricani - L'avventura discografica dei siciliani in America negli anni dell'emigrazione (1917-1929). A cura di Mario Sarica e Giuliana Fugazzotto. CD con booklet. Phoné GE003. 1999.

8. Fonti

Audio

1. "Ciangi, Ciangi, Maria". Cerami (EN), 1990. Tratto da *I doli du Signuri - Canti della settimana santa in Sicilia*, a cura di M. Sarica e G. Fugazzotto. CD. Ethnica TA010. 1994
2. "Popule meus". Cerami (EN), 1990. *Ibid.*
3. "Lu Venniri di Mazzu". Tusa (ME), 1983. *Ibid.*
4. "E la matina". Tusa (ME), 1983. Tratto da *Canti e suoni sul lavoro nella tradizione in prov. di Messina*, a cura di M. Sarica e G. Fugazzotto. CD. Phoné GE002. 1998
5. "Stabat mater". Santo Stefano di Camastra (ME), 1988. Tratto da *I doli du Signuri - Canti della settimana santa in Sicilia*, a cura di M. Sarica e G. Fugazzotto. CD. Ethnica TA010. 1994
6. "Manciati, 'mbiviti, apostuli mei". Alcara Li Fusi (ME), 1989. Tratto da *I doli du Signuri - Canti della settimana santa in Sicilia*, a cura di M. Sarica e G. Fugazzotto. CD. Ethnica TA010. 1994
7. "Orazioni della mietitura". Tratto da *Cumpagnu ti mannu lu Signuri - Canti e orazioni di mietitura e trebbiatura in Sicilia*, a cura di M. Sarica e G. Fugazzotto. CD Ethnica TA012. 1994
8. "Larata". San Cataldo (CL), 7.7.1960. *Ibid.*
9. "Salve Regina". Cerami (EN), 15.7.1994. *Ibid.*
10. *La nuvena di Natali* (Ajello-Carrubba). Tenore Carrubba con orchestra caratteristica siciliana. 78 rpm. Odeon, Milano 1930 ca.
11. *Li tri re di l'orienti* (Gaspere Marrone). G. Marrone & Co. 78 rpm. OKeh, New York 1924

Video

1. *Litanie per la festa dell'Assunta*, Novara di Sicilia (ME), 15.8.1998, di Santino Da Campo.
 2. *Lu viaggiu di San Giuseppi*, Erice (TP), 8.12.1993, di Giuliana Fugazzotto.
 3. *Li parti di la cruci*, Santo Stefano di Camastra (ME), Venerdì Santo 1999, a cura di Mario Sarica.
-

Litanie

Le Litanie sono forme di preghiera, rivolte ai santi o alla Madonna, basate sulla reiterazione di brevi frasi laudative, che prevedono l'intervento responsoriale di un officiante e di un coro. La Litania è documentata dai primi secoli del Cristianesimo, anche se è già presente come formula responsoriale nei riti pagani e nelle acclamazioni in occasione delle elezioni a cariche civili o religiose. In Oriente la formula della risposta era, fino al IV sec., invariabilmente *Kirye Eleison* e, con la successiva adozione in Occidente, divenne essa stessa sinonimo di Litania.

Nel Medioevo, dopo che l'unificazione dei riti ebbe ridotto il numero di tipi di Litanie complessivamente in uso nei Paesi di religione cristiana, le Litanie tornarono a moltiplicarsi a causa della larga partecipazione popolare ai riti, all'elevato numero delle processioni che si tenevano e alla varietà delle occasioni, spesso di interesse locale, in cui esse avevano luogo. Nacquero così le Litanie *lauretanae*, in onore della Vergine, originarie di Loreto, quelle del Sacro Nome di Gesù e altre tuttora in uso nell'Ufficio mattutino e serale.

Per quanto riguarda i testi, tutte le Litanie iniziano col *Kirye Eleison* e terminano con l'*Agnus Dei*. Le formule di risposta sono abbastanza varie, esse vanno dal *Kirie Eleison*, *Christe Eleison*, *Christe audi nos*, *Christe exaudi nos* al *Parce nobis*, *Domine*, *Exaudi nos*, *Domine*, *Libera nos*, *Domine* fino all'*Ora pro nobis* e al *Miserere nobis*.

Per quanto riguarda la struttura musicale le Litanie sono costituite da brevi frasi monodiche, essenzialmente sillabiche.



Giuliana Fugazzotto



Giuliana Fugazzotto insegna Etnomusicologia all'Università di Gorizia. Ha collaborato con il Centro di Sonologia Computazionale di Padova, pubblicando alcuni fra i primi lavori di analisi etnomusicologica supportata da tecnologie informatiche e si è successivamente specializzata nell'informatica applicata all'etnomusicologia.

Ha svolto un ampio lavoro di ricerca sul campo sulla musica tradizionale siciliana e sulla polivocalità sarda e ha inoltre raccolto, studiato, restaurato e ripubblicato per le etichette Ethnica e Phonè le fonti storiche dei repertori siciliani registrate su dischi a 78 giri [*I Miricani - L'avventura discografica dei siciliani in America negli anni dell'emigrazione (1917-1929)*, *Tu scendi dalle stelle - Repertori musicali del Natale nei dischi a 78 giri (1916-1955)*, *Ballabili a 78 giri – Le proposte di musica da ballo nei cataloghi italiani di dischi (1919-1955)*]. Di questo corpus, relativo alla musica tradizionale e/o popolare o popolaresca degli anni 1900-1940, possiede una delle più grosse collezioni private in Italia.
