

ARCHIVIO ANTROPOLOGICO MEDITERRANEO

anno XVII (2014), n. 16 (1)
ISSN 2038-3215



ARCHIVIO ANTROPOLOGICO MEDITERRANEO on line

anno XVII (2014), n. 16 (1)

SEMESTRALE DI SCIENZE UMANE

ISSN 2038-3215

Università degli Studi di Palermo
Dipartimento 'Culture e Società'
Sezione di Scienze umane, sociali e politiche

Direttore responsabile
GABRIELLA D'AGOSTINO

Comitato di redazione
SERGIO BONANZINGA, IGNAZIO E. BUTTITTA, GABRIELLA D'AGOSTINO, FERDINANDO FAVA, VINCENZO MATERA,
MATTEO MESCHIARI

Segreteria di redazione
DANIELA BONANNO, ALESSANDRO MANCUSO, ROSARIO PERRICONE, DAVIDE PORPORATO (*website*)

Impaginazione
ALBERTO MUSCO

Comitato scientifico

MARLÈNE ALBERT-LLORCA
Département de sociologie-ethnologie, Université de Toulouse 2-Le Mirail, France
ANTONIO ARIÑO VILLARROYA
Department of Sociology and Social Anthropology, University of Valencia, Spain
ANTONINO BUTTITTA
Università degli Studi di Palermo, Italy
IAIN CHAMBERS
Dipartimento di Studi Umani e Sociali, Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», Italy
ALBERTO M. CIRESE (†)
Università degli Studi di Roma «La Sapienza», Italy
JEFFREY E. COLE
Department of Anthropology, Connecticut College, USA
JOÃO DE PINA-CABRAL
Institute of Social Sciences, University of Lisbon, Portugal
ALESSANDRO DURANTI
UCLA, Los Angeles, USA
KEVIN DWYER
Columbia University, New York, USA
DAVID D. GILMORE
Department of Anthropology, Stony Brook University, NY, USA
JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD
University of Granada, Spain
ULF HANNERZ
Department of Social Anthropology, Stockholm University, Sweden
MOHAMED KERROU
Département des Sciences Politiques, Université de Tunis El Manar, Tunisia
MONDHER KILANI
Laboratoire d'Anthropologie Culturelle et Sociale, Université de Lausanne, Suisse
PETER LOIZOS
London School of Economics & Political Science, UK
ABDERRAHMANE MOUSSAOUI
Université de Provence, IDEMEC-CNRS, France
HASSAN RACHIK
University of Hassan II, Casablanca, Morocco
JANE SCHNEIDER
Ph. D. Program in Anthropology, Graduate Center, City University of New York, USA
PETER SCHNEIDER
Department of Sociology and Anthropology, Fordham University, USA
PAUL STOLLER
West Chester University, USA



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO
Dipartimento 'Culture e Società'
Sezione di Scienze umane, sociali e politiche



fondazione **ignazio buttitta**

Ragionare

5 Alessandro Mancuso, *L'animismo rivisitato e i dibattiti sulle 'ontologie indigene'*,

31 Ferdinando Fava, *La scatola nera dello stigma*

Ricerca

45 Federica Tarabusi, *Politiche dell'accoglienza, pratiche della differenza. Servizi e migrazioni sotto la lente delle politiche pubbliche*

63 Concetta Russo, *Curare l'identità. Psicoterapia e apprendimento in un Centro di Salute Mentale all'Havana*

73 Fabrizio Cacciatore, *Lo sviluppo dei movimenti per i diritti degli imazighen in Marocco e in Algeria*

87 Piera Rossetto, *Juifs de Libye: notes pour une «cartographie» des lieux migratoires*

Documentare

101 Sebastiano Mannia, "Allouì? Mezus mortu mortu!" *Processi indentitari, retoriche del passato e mercato culturale in Sardegna*

113 Sergio Bonanzinga, *Riti musicali del cordoglio in Sicilia*

157 Vincenzo Ciminello, *Paesaggi sonori della penitenza in Sicilia*

167 Leggere - Vedere - Ascoltare

179 Abstracts

Sergio Bonanzinga

Riti musicali del cordoglio in Sicilia

Nelle culture arcaiche e comunitarie la morte rappresenta un momento di crisi reintegrabile grazie a pratiche simboliche che, mentre segnalano la modificazione di *status* del defunto in entità benefica, ristabiliscono l'equilibrio del gruppo nei suoi rapporti con l'ambiente sia fisico sia esistenziale. Le espressioni sonore e gestuali del cordoglio si costituiscono ovunque e in ogni tempo come "tecniche" funzionali a garantire il successo di questa transizione, scandendone l'*iter* e marcandone i momenti fondamentali¹.

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 per la commemorazione dei Defunti). Il sincretismo fra questi due livelli si può tuttora osservare nelle veglie funebri e nei funerali fittizi inscenati nella Settimana Santa, dove i fercoli del Cristo Morto sono di frequente trasportati con caratteristico movimento ondeggiante, ritmato dalle marce eseguite dai complessi bandistici, non diversamente da quanto talvolta ancora accade nei veri funerali ed evidente permanenza di una originaria ritualità coreutica. Anche il lamento funebre ha una sua riedizione nel contesto della Settimana Santa, attraverso l'ampio repertorio di canti sul tema della Passione di Cristo (spesso detti proprio "lamenti"), che gruppi di cantori eseguono nelle processioni e nei giri di questua già durante la Quaresima. Come ulteriore forma di espressività funebre collegata a una morte fittizia va infine considerata la pratica, tuttora osservabile, della lamentazione parodica eseguita in occasione del "rogo del Carnevale", modellata secondo le inflessioni vocali e la gestualità tipica del pianto ritmico per i defunti.

Il codice delle campane "a morto"

Presso numerose comunità siciliane sono ancora salde le tradizioni connesse ai suoni delle campa-

ne, nonostante il crescente diffondersi dei sistemi campanari automatizzati². I "sacri bronzi" vengono suonati – dai sacrestani, dagli stessi sacerdoti o da aiutanti occasionali (di solito ragazzi che abitano vicino alle chiese) – sia imprimendo l'oscillazione al vaso mediante un robusto canapo di lunghezza variabile applicato all'estremità di una sbarra in ferro che anima il *violu* ("cappello", supporto in legno o in ghisa a cui sta appesa la campana) sia azionando direttamente, mediante una fune, il battaglio (*bbattàgghiu*) che percuote uno o entrambi i lati del vaso. Tra i numerosi messaggi che marcano il tempo della Chiesa e le cadenze significative della vita sociale, grande importanza rivestono quelli relativi alle celebrazioni funebri (dal viatico alla sepoltura), le cui strutture formali possono differenziarsi a seconda delle località e perfino da una chiesa all'altra in base al numero di campane disponibili (da un minimo di due a sei o più). Il suono riflette di norma l'articolazione delle gerarchie sociali. Il diverso connotarsi dei rapporti comunitari era infatti evidenziato da differenti "insegne sonore" che marcavano le opposizioni maschio/femmina, bambino/adulto, laico/ecclesiastico, aristocratico/borghese/popolano.

In molte località si usava già segnalare con le campane la somministrazione del "viatico". A Salemi (TP), come poté rilevare Alberto Favara all'inizio del Novecento, il sacerdote incaricato di portare il viatico era scortato da un suonatore di tamburo, che eseguiva diversi ritmi per segnalare: *a*) il tragitto dalla chiesa alla casa del moribondo; *b*) l'arrivo alla casa; *c*) la benedizione nella casa; *d*) il ritorno alla chiesa; *e*) la benedizione in chiesa (cfr. Favara 1957/II: n. 1019, ES. MUS. 1; altri ritmi per accompagnare il viatico sono annotati ai nn. 954, 960, 973, 1005, 1008, 1020, 1085). A Isnello (PA), quando il sacerdote portava il viatico, il sacrestano della Chiesa Madre suonava prima una sequenza di colpi con la campana "della comunione" (*râ comunioni*) e poi due o tre tocchi della campana "di mezzogiorno" (*i menziournu*), a secondo che il moribondo fosse una donna oppure un uomo³. A Mussomeli (CL), quando il moribondo entrava nella fase critica veniva avvertito il sacrista della chiesa più vicina o, nel caso si trattasse di un confrate, il responsabile della confr-

ternita d'appartenenza perché si suonasse *a fnitura*, allo scopo di invitare i fedeli a recitare la preghiera degli agonizzanti (da qui il frequente uso di chiamare "agonia" lo scampanio che accompagnava il viatico). Contemporaneamente veniva portato in forma solenne il viatico al moribondo e il cammino del sacerdote era accompagnato da un costante scampanello (spesso si formava un piccolo corteo estemporaneo composto da amici e parenti)⁴.

La sequenza di rintocchi che segnala un decesso viene spesso impropriamente detta "agonia" (*agunia*, *ngunia*). Talvolta il segnale della morte si distingue da quello che annuncia la messa funebre e accompagna il funerale (*martòriu*). Ad Alcamo (TP) per le persone di rango si suonava il «campanone», per il popolo «due campane con due tocchi a campana» e per i sacerdoti «le campane a tre tocchi» (Papa 1958: 21). A Ciminna (PA) il "mortorio" per le monache e per i sacerdoti veniva indicato con il termine *assèqui* (esequie) e si distingueva nettamente da quello in uso per i laici consistente in «tre tocchi separati da intervalli uguali e divisi da un altro più lungo» (Graziano 1935: 27). Non meno significativa appare l'estensione temporale e l'intensità acustica dei mortori, che potevano essere suonati da una sola o da più chiese per segnalare la maggiore o minore agiatezza o prestigio del defunto⁵. Assai indicative a riguardo sono le *consuetudini pel suono delle campane nelle esequie* rilevate dal sacerdote Mario Ciaccio a Sciacca (TP) all'inizio del Novecento:

Per il re, la regina e i loro figli si poteva suonare a distesa in qualunque ora, anche di notte, sia con la campana grande che con le altre, senza pagare cosa alcuna alla chiesa. Per tutti gli altri, pagando tarì due d'oro all'elemosiniere o tesoriere della chiesa, si poteva solamente suonare dalla *diana* sino all'*Ave Maria*, con questa distintiva: pei sacerdoti nove *appelli* con la campana grande e nove *mote* con tutte la altre; lo stesso pei militi, pei baroni, pei dottori di qualunque professione e pei giurisperiti e medici fisici non laureati, ma per le loro mogli 8, pei figli 7, per le figlie 6, pei nepoti 5, e per le nepoti 4; per gli altri nobili e pei feudatari, che non avevano famiglie e case con gente e terre separate, cinque soli *appelli* con la campana grande, per le mogli 4, pei figli 3, e per le figlie e nepoti 2; pei borghesi onorati tre *appelli* con la sola campana grande; per gli artieri e i braccianti due soli *appelli*, interponendo la campana media. (ed. or. 1904; ried. 1988/I: 65-66)⁶

A Mussomeli la morte viene annunciata dalle campane *a mmartòriu* (a mortorio) della chiesa più vicina all'abitazione del defunto. Il segnale della Chiesa Madre consiste nell'alternanza fra due

elementari formule ritmiche eseguite "a tocchi" con tre campane (ES. MUS. 2). Successivamente anche le altre campane del paese, su richiesta della famiglia e dietro pagamento di un obolo, possono ripetere l'annuncio (in passato, se si trattava di un prete il suono era particolare e si effettuava contemporaneamente con le campane di tutte le chiese, mentre se moriva un bambino si suonava "a gloria"). Quando muore un confrate, il mortorio si esegue aggiungendo il rintocco della campana intitolata alla rispettiva confraternita (la "campana dei fratelli" alla Chiesa Madre). Se la morte avviene di notte, l'annuncio si rinvia sino all'alba, immediatamente dopo lo scampanio del "levato". Il mortorio si ripete quando il feretro viene portato in chiesa, nelle fasi culminanti della messa funebre e all'uscita durante la fase iniziale del corteo⁷.

Analogamente fondato su distinzioni sessuali, generazionali e sociali è il codice tuttora in parte vigente presso la Chiesa Madre di Antillo (ME). I diversi segnali sono realizzati alternando i rintocchi fra due campane (grande e piccola): UOMO, 9+2; DONNA, 7+2; BAMBINO, due serie di rintocchi rapidi della campana piccola e "gloria" (con entrambe le campane); BAMBINA, una serie di rintocchi rapidi della campana piccola e "gloria"; SACERDOTE, 33+2 (non più in uso). Altri suoni scandiscono invece i momenti che precedono e seguono la messa funebre. Come abbiamo ancora potuto rilevare in circostanze contestuali, un primo segnale avvisa che il sacerdote sta per recarsi presso l'abitazione del defunto: sequenza di rintocchi rapidi alternati tra le due campane + 14 tocchi di campana grande + 14 tocchi di campana piccola + un tocco di campana grande⁸. Un altro segnale ("appello"), eseguito con la sola campana grande, annuncia che sta iniziando il trasporto del feretro verso la chiesa. Quando il feretro si approssima al sagrato ("arrivo"), la sequenza sonora è così costituita: 3 tocchi di campana grande + 3 tocchi di campana piccola + 14 tocchi di campana grande + un tocco con entrambe le campane⁹. Dopo la messa i rintocchi alternati delle due campane accompagnano l'avvio del corteo funebre ("partenza").

A Calamònci (AG) l'annuncio della morte (*ngunia*) è dato dall'alternanza tra i rintocchi delle due campane della Chiesa Madre (grande/piccola) e si ripete identico per ogni defunto¹⁰. Il mortorio poteva ripetersi a intervalli variabili di tempo (settimana, mese e anno), con l'eventuale concorso di tutte le chiese del paese per commemorare un defunto benestante (cfr. Pitrè 1889/II: 226). In questo piccolo centro rurale dell'Agrigentino il mortorio commemorativo viene chiamato *ricurrenza* (ricorrenza) e il segnale è dato dall'alternanza fra tre tocchi di campana piccola e tre di campana grande, lungamente iterati secondo uno schema ritmico costante (ES. MUS. 3).

A Sortino (SR) il tradizionale sistema delle segnalazioni funebri viene tuttora in parte attuato dal sacrestano della chiesa di Santa Sofia, dotata di tre campane: *rranni* (grande), *pìcciula* (piccola) e *mminzana* (media). Egli spiega che in passato l'annuncio di un decesso (*agunìa*) veniva dato di mattina – intorno alle 8:30 – dalle campane di tutte le chiese del paese, mentre oggi si suonano soltanto della parrocchia a cui appartiene il defunto. Le diverse fasi del trasporto del feretro erano poi scandite dall'*appetru* ('appello', vale a dire l'associato), che assumeva denominazioni diverse secondo la sua estensione temporale. L'associato "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'associato "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). Tuttora si usa inoltre diversificare lo scampanio per la morte dei sacerdoti (sempre detto *agunìa*) e dei bambini (*llòria*, 'gloria'). L'*agunìa* ordinaria si apre con almeno dieci colpi di campana media, seguiti dal mortorio. Per "mortorio" si intende un modulo ritmico a tre campane, che viene utilizzato tanto nell'*agunìa* che nell'*appetru* (e quindi nell'*accumpagnamentu*). L'*agunìa* 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: prima si suona l'Ave Maria e poi il mortorio. Va infine segnalata la tradizione della *campana ô vènniri* (campana del venerdì) per ricordare la morte di Cristo: si suonavano almeno dieci sequenze di due colpi di campana grande tutti i venerdì dell'anno – eccettuato il Venerdì Santo – alle 15:00 in punto¹¹. A Isnello abbiamo potuto rilevare una forma analoga di commemorazione settimanale della morte di Cristo, localmente denominata *i vintun'uri* (le ventun'ore): anche qui era la campana grande a risuonare ogni venerdì alle 15:00 con dodici colpi "a mortorio" (a eccezione che nella Settimana Santa e nei quaranta giorni successivi al Natale e alla Pasqua)¹².

La consuetudine di suonare le campane a *glòria* per il decesso dei bambini di età inferiore ai sette

anni è direttamente prescritta dalla liturgia, poiché questo evento prefigura l'assunzione in cielo di un'anima innocente. A questo riguardo Giuseppe Pitrè annota: «Nel Rituale romano, sotto il titolo *De exequiis parvulorum* prescrive che volendo sonar le campane alla morte loro debba farsi non già con suono lugubre, *sed potius sono festivo*. Il volgo chiama *gloria* questo suono, che in Palermo durò fino a' tempi del Villabianca, cioè fino allo scorcio del secolo passato, in cui venne abolito, ma fuori Palermo, in molti comuni della Sicilia, è sempre in uso» (1889/II: 240). La pratica è oggi sempre meno diffusa, ma ne è ancora molto viva la memoria. A Sortino per la morte dei bambini ancora si esegue *u llòria* (il gloria): un modulo ritmico a tre campane ripetuto diverse volte, corrispondente all'*allegru* (allegro) suonato in occasione delle feste solenni ma di durata più breve¹³. A Calamònci, quando moriva un bambino si suonava *a glòria* (la gloria) con una sola campana¹⁴, diversamente dall'omonimo scampanio impiegato nelle principali celebrazioni festive che tuttora si esegue con due campane in ritmo più vivace. Nella Chiesa Madre di Isnello il suono per la morte di un bambino era detto *glurriuni* ("glorione") e consisteva in una serie di tocchi della campana più piccola (detta *nzinga*, 'segnale') seguiti dalle due campane più grandi (denominate *i menziornu* e *rû santu*, 'di mezzogiorno' e 'del santo') che scandivano la medesima figurazione ritmica (due colpi all'unisono della stessa durata ripetuti cinque volte) con andamento più o meno serrato¹⁵. A Petralia Sottana (PA) esisteva una ulteriore distinzione del suono a seconda che il bambino deceduto avesse o meno ricevuto il sacramento del battesimo. Per i bambini non battezzati l'annuncio era dato da due campane e veniva chiamato *glòria nica* (gloria piccola), mentre per quelli battezzati le campane utilizzate erano quattro e il segnale si chiamava *glòria ranni* (gloria grande)¹⁶. La *glòria nica* si basa su due moduli ritmici (ES. MUS. 4), che nel segnale di *glòria ranni* vengono ripresi, interpolandovi il suono di altre due campane, in sequenze di tre e nove rintocchi all'unisono.

Il complesso di queste testimonianze pone in evidenza le molteplici funzioni svolte dal suono delle campane in occasione dei decessi: dall'annuncio della morte alla segnalazione di svariati dettagli che riguardano sia l'identità del defunto (sesso, posizione sociale, età) sia le varie fasi dell'*iter* rituale (dall'agonia alla sepoltura), per riproporsi ciclicamente in occasione delle cerimonie commemorative. Come ha giustamente osservato Jean-Claude Bouvier, il mortorio «è un linguaggio, un sistema di comunicazione, che richiede un'analisi semiologica. Come ogni linguaggio il mortorio è al contempo una *langue*, vale a dire un sistema di regole con valore di

stintivo, dei “protocolli d’uso” – come dice Roland Barthes (1964) – ammessi da tutti i membri della comunità, e un *discorso*, ovvero un fascio di variazioni possibili intorno a quelle regole [...]» (2003: 283). L’applicazione locale del codice funebre delle campane può infatti talvolta acquistare, come si è visto in questi esempi siciliani, una notevole autonomia rispetto alla funzione primaria di *suono-segnale* (con valore cognitivo e/o commemorativo)¹⁷, assumendo valore anche sul piano più propriamente *espressivo*, nell’ambito di specifiche competenze esecutive di tradizione orale, che in passato prevedevano tra l’altro anche l’impiego del tamburo.

La pratica della lamentazione funebre

Importanza centrale sul piano della formalizzazione e riplasmazione simbolica del dolore riveste la pratica della lamentazione funebre, che in Sicilia assume secondo i luoghi denominazioni diverse: nel Palermitano e nel Trapanese prevalgono i termini *rrièpitu* e *arripitiatina* (dal lat. *reputare*, ‘ripensare’, per estensione ‘rievocare’) e l’atto del lamentare è detto *rripitiari* o *arripitiari*; nell’Agrigentino insieme a *rrièpitu* troviamo *strèpitu* e *stripitiari* (strepito, strepitare); l’espressione *chiantu* (o *ciantu*) *ri muortu* (pianto di morto), e conseguentemente *chiànciri* (o *ciànciri*), è diffusa in un vasto territorio che va dall’area interna (Ennese e Nisseno) fino al Ragusano e al Siracusano; nel Messinese il termine dominante è *triùlu* (tribolo) e *triulari* è detta la pratica relativa; nel Catanese abbiamo *rriòrditu* (ricordo) e di conseguenza *rriurdari*; in luoghi diversi si trova talvolta *lamentu* (lamento), termine che viene tuttavia più comunemente riferito ai canti che accompagnano le processioni “funebri” della Settimana Santa (cfr. *infra*)¹⁸.

I demologi siciliani di fine Ottocento attestano l’integrità e la vitalità della lamentazione funebre presso i ceti popolari dell’Isola, evidenziando anche la permanenza di quelle figure professionali, le cosiddette prefiche (*rripitiatrici*, *cianciulini*), le cui nenie a pagamento costituivano contrassegno di prestigio e di onore per il defunto (cfr. Salomone Marino 1886). Più usualmente erano soprattutto mogli, madri, sorelle, talvolta coadiuvate da amiche e vicine, a mettere in forma il dolore radicale della morte attraverso la melodia e il gesto. Valga a questo proposito ricordare quanto Salomone Marino rileva nel 1856 a Borgetto (PA), in occasione della morte di un mulattiere proveniente da Piana degli Albanesi (provincia di Palermo):

Non appena egli ebbe mandato l’ultimo spiro (che fu dopo l’ave), ecco la sua moglie che, ba-

ciatolo in bocca, esce di casa, e ad una ad una fassi ad invitare le vicine, acciocché tutte l’aiutassero a piangere lo sposo. Nel frattanto, venuto il cataletto, ella stessa rivestì degli abiti nuovi il già ripulito cadavere; stese una candida coltre sul cataletto, e su questo ella prima si adagiò, e poi, levatasi, adattovvi convenevolmente il marito. Quindi, copertasi di lungo manto, disciolse le chiome, e in piedi dapprima e poi seduta presso alla bara, piegò il capo sull’esanime corpo e mise a gridare, a percuotersi, a strapparsi i capelli. Scorso alcun tempo di questo primo impeto, cominciò un pianto più misurato, più monotono, più umano, e diè il principio ad una cantilena lamentevole, interrotta ed accompagnata sovente da un *ohimè* desolatissimo. La nenia era in lingua siciliana; solo due o tre stanze ripeté la donna in greco-albanese, nelle quali (come poi ci fu dichiarato) diceva al morto che per parte sua salutasse il padre e gli altri congiunti del mondo di là; che facesse buon viaggio; che non dimenticasse di venire alcuna volta a visitare i suoi di qui, che così derelitti lasciava. Quel che ho ritenuto della cantilena siciliana sono i seguenti versi, che fedelmente trascrivo:

*Abimè, comu sbalancau la me’ casa!
Comu cadiu e nun surgi cchiù sta culonna!
E ora, cu’ mi lu porta lu pani pu’?
E ora, cu’ mi li simina li favi pu’?
E ora, cu’ mi li ricogli li chierchi pu’?
E ora, cu’ mi li pasci sti figlioli pu’?
Abimè! cu’ cci la porta la nova a la Chiana?
Abime! cu’ mi li avvisa li parenti?
E cu’ ti chianci, maritu miu, pu’?
E cu’ ti chianci e t’accompagna pu’?
E cu’ ti veni supra la fossa pu’?
Abimè! comu finisti, maritu miu! Abimè!¹⁹*

E di questo passo la infelice continuò tutta la notte. Ad ogni verso, strappavasi una ciocca de’ capelli e deponevala sulle mani e sul petto del caro estinto; tantoché la mattina seguente fu vista con radi e corti peli al capo, quando, il dì innanzi, lunghe trecce l’adornavano. Alla fine di ogni verso ripeteva quasi sempre quel *pu’*, che, se non è abbreviato da *puru* (ancora), io non so cosa significhi (Salomone Marino 1886: 42-43)

Da questa descrizione emerge chiaramente l’articolazione del lamento funebre, caratterizzato dall’alternanza tra fasi cadenzate e scariche parossistiche (cfr. De Martino 1954). A queste ultime ci si riferisce di norma in Sicilia con le espressioni *ittari* o *isari vuci* (lanciare o levare grida), evidenziando una consapevole distinzione fra i diversi momenti che strutturano la pratica del lamentare i defunti: quella

ritmicamente modulata della rievocazione e quella smisurata ed esasperata del grido di dolore²⁰. Salomone Marino illustra anche i gesti autolesionistici e il formulario tematico della lamentazione, con significativa evocazione della “continuità tra i due mondi”, ribadita attraverso lo scambio di saluti tra vivi e morti. Mancano invece riferimenti alla dimensione melodica della “cantilena”, di cui verranno in seguito annotati alcuni esempi da Corrado Ferrara (1907: 49-51) e da Alberto Favara (1957/II: 325-329).

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 lascia il coniuge e i figli. In nessun caso emerge la rassegnazione, nella prospettiva di una felicità ultraterrena, presupposta dall’ideologia cattolica. Altrettanto stabili risultano le modalità esteriori del lamento, fondato su una serie di stereotipie 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).

La vitalità di questa pratica appare oggi gravemente compromessa ma non del tutto soffocata. Alcune donne ancora lamentano in Sicilia: le anziane, nel riserbo della casa o nella solitudine del cimitero, per ricordare. Né è paradossale che si osservi ancora il lamento durante il corteo funebre (spesso effettuato accompagnando a piedi il feretro), sia pure in modalità più disgregate o contratte rispetto alle originarie, e confinate entro contesti sociali comunque emarginati. Vittima più di altre della repressione sia ecclesiastica che laica in nome di un decoro nella sofferenza che impone la misura o addirittura il rigore estremo del gesto e della voce, la pratica della lamentazione funebre si iscrive in una ideologia arcaica della morte per nulla cancellata da quella cristiano-cattolica²¹. Le credenze e gli usi connessi ai defunti in Sicilia – ricorrenti a

esempio nei comportamenti associati alla “festa dei Morti” (cfr. Buttitta A. 1962 e Petrarca 1990), nelle concezioni magiche legate alle “anime” (*esseri*, cfr. Guggino 1978, 1986, 1993, 2004) e in certe pratiche divinatorie (cfr. Giacobello 1995) – dimostrano d’altronde l’attualità di un contesto simbolico che ha lontane eppure vitali radici²².

Non stupisce allora quanto è possibile rilevare in molti centri siciliani in merito alla partecipazione dei complessi bandistici ai cortei funebri. I suonatori si limitano a sfilare in divisa reggendo gli strumenti sottobraccio, ma vengono retribuiti come per una normale prestazione (o addirittura meglio). Il silenzio è imposto dalla famiglia in lutto. È una scelta di comportamento in opposizione all’uso, comune a tutti gli ordini sociali, che prevedeva l’intervento di cantori e musicisti ai funerali (già osservato nel Settecento dal marchese di Villabianca²³). La famiglia, quasi sempre di ceto medio-alto, nega in questo caso la funzione della musica: considera il silenzio più rispettoso. Ma ancora più irrispettosa sarebbe l’assenza della *musica* (cioè della banda), perché potrebbe denotare la scarsa prodigalità della famiglia verso il defunto. Questo “silenzio” dei bandisti si carica di senso proprio in quanto presuppone l’esistenza del “suono” nei riti funebri. Per confermare e rafforzare nuovi *status* socioculturali è dunque necessario continuare a parlare il linguaggio della tradizione, anche senza più attuarne globalmente le forme²⁴.

In occasione di un corteo funebre documentato a Rosolini (SR), la voce della sorella del defunto si alterna e sovrappone al mesto battere del tamburo e alle marce funebri eseguite dal locale complesso bandistico²⁵. Riportiamo un frammento della lamentazione (*chiantu ri mortu*) che si fonda su un modulo melodico discendente con estensione di terza minore (*lab3-fa3*), caratterizzato da cromatismi e microintervalli. L’iterazione modulata è interrotta da un improvviso scarto della voce, che si disarticola nel grido troncando la sillaba finale dell’angosciata invocazione rivolta al fratello (*frà* invece di *frati*):

O fratuzzu miu Criscènziiu! / O Criscènziiu, me frati bbeddu miu! / O Criscènziiu bbeddu miu, mè frati! / O nicu, nicu! O nicu, nicu! O frà!

(O fratellino mio Crescenziò! / O Crescenziò, mio fratello bello mio! / O Crescenziò bello mio, mio fratello! / O piccolo, piccolo! / O fratello!)

In forma più integra rispetto a quanto osservato nell’esempio precedente si presenta il *chiantu* (pianto) rilevato nel corso di un corteo funebre a Sommatino (CL)²⁶. Il testo che segue sintetizza le fasi culminanti di una lunga lamentazione esegui-

ta dalla moglie del defunto (documentata per tutta la sua durata). Questa si basa su due moduli simili, caratterizzati da clausola sempre discendente e contenuti entro un'estensione di terza con escursioni cromatiche e microtonali: *mi(b)3-do(#)3 / si(b)3-sol3*. Al primo modulo, più a lungo iterato, corrisponde una vocalità misurata e sommessa. Il secondo modulo affiora nella fase della scarica parossistica, quando l'intensità emotiva della lamentatrice si riversa in una vocalità sforzata tendente al grido. L'esecuzione, colta nella sua piena efficacia funzionale, è caratterizzata da un andamento spezzato ("singhiozzante") – reso graficamente attraverso brevi pause e altezze non precisamente intonate – che rende difficile la comprensione delle parole, a volte distorte o pronunciate parzialmente (in neretto sono indicate le parti tracciate e tra parentesi tonde sono state poste le sillabe elise, cfr. ES. MUS. 5):

O ggìdia mi(a), maritu! / O ggìdia mi(a), (ma)ritu! / Ma comu mi lassasti sula sta vota, lu maritu! / Ggìdia mia, lu maritu! / Ggìdia mia lu maritu e vva vidi a to figliu, lu maritu! / Addivisci maritu e ttalìa to figliu, maritu! / A testa cci facià diri ca iò a tto figliu un lu facià zitu! / Addivisci e ttalìa to figliu, maritu! / Ggìdia mia! / Ggìdia mia! / Ggìdia mia! / Ggìdia mia, lu maritu! / Ggìdia mia, lu maritu! / Ggìdia mia, lu maritu! / Comu mi lassasti, lu maritu, ca nni vulìamu bbeni tutti rui, lu maritu! / Ggìdia, ggìdia u maritu! / Ahi svintura, lu maritu! / O ggìdia mi(a) maritu! / O ggìdia mi(a) maritu! / [...] / Ggìdia mia, maritu! / Ab chi mmala futtuna chi appi u maritu! / Ab chi mmala futtuna chi appi u maritu!

(O gioia mia, marito! / Come mi hai lasciato sola stavolta, o marito! / Rianimati, marito, e guarda tuo figlio, o marito! / Gioia mia il marito e vai a vedere tuo figlio, o marito! / La testa ti faceva dire che tuo figlio non si fidanzava! / [...] Gioia mia! / Come mi hai lasciato, o marito, che ci volevamo bene noi due! / Ahi sventura, o marito! / Ah che mala sorte che ha avuto il marito!)

Un frammento di *chiantu* eseguito da un'altra anziana donna di Sommatino – nel corso di un'intervista relativa al lavoro nelle miniere di zolfo²⁷ – pone in evidenza stereotipi poetico-musicali analoghe a quelle riscontrate nell'esempio precedente. Qui però, probabilmente anche grazie alle circostanze non contestuali del rilevamento, emergono in modo molto più netto il frasario e il profilo melodico della lamentazione, con altezze ben distinte, distribuite entro un intervallo di quarta (*do4-sol3*), e l'invocazione che chiude ogni frase – *maritu mia!* – costantemente iterata su una formula discendente

contenuta entro una terza minore (*sib-sol*). Si osserva anche una notevole stabilità cronometrica delle frasi (durata prevalente intorno ai 7,5 secondi). Il momento performativo è inoltre integrato da significative testimonianze relative alle modalità di apprendimento e di svolgimento della lamentazione – corale nel corso della veglia funebre e individuale nelle occasioni commemorative (con riferimento a pratiche autolesionistiche) – e alla consuetudine di affidare al defunto messaggi destinati ad altri trapassati. Come osserva Alfonso Di Nola, in questo costume assai diffuso «emergono almeno due elementi: l'illusione di essere ancora legati, in forma sensibile e concreta, alla persona appena morta, e la continuità di una relazione con tutti gli altri morti, tramitata da quegli che è ormai prossimo a partire» (1995a: 249). Nel nostro caso si deve rilevare non solo il ricorso alla cantilena per formulare le richieste al defunto, ma anche la replica del figlio, il quale – col ripetere «E che faceva il corriere mio padre?» – suscita l'ilarità dei presenti innescando uno tra i più classici meccanismi esorcistici: il riso che scaccia la minaccia della morte (in neretto sono indicate le parti tracciate nell'ES. MUS. 6).

Pena ranni lu maritu, maritu mia! / E ccomu fu sta cosa lu maritu, maritu mia! E ddunna ti vinni stu malannu maritu, maritu mia! / E ccom'ài'e ffari cu tutti sti papanciuliedi di figghi lu maritu, maritu mia! / E ccu l'av' a ccummittari tutti sti vucchi lu maritu, maritu mia! / Ggìdia mia lu maritu, maritu mia! / E ccomu t'ài'a scurdari lu maritu? Maritu mia! / Ca mi tinivatu la casa china maritu, maritu mia! / E ccom'ann'a ffari tutti sti puddicini di figghi? Figghi mia! / Piddistivu lu patri, patruzzu mia!

(Pena grande o marito, marito mio! / E com'è successa questa cosa o marito, marito mio! / E da dove ti è venuto questo malanno marito, marito mio! / E come devo fare con tutti questi figli piccoli o marito, marito mio! / E chi le deve sfamare tutte queste bocche o marito, marito mio! / Gioia mia o marito, marito mio? / O gioia mia o marito, marito mio! / E come posso dimenticare il marito? Marito mio! / Marito che tenevi la casa piena (di allegria), marito mio! / E come devono fare tutti questi pulcini di figli? Figli miei! / Avete perso il padre, papino mio!)

Mentri ch' érimu picciddi s'imparava a cchiànciri. E ppoi anche la pena viniva di lu cori. Viniva di lu cori di chianciri! Perché ristàvanu senza pani e senza nenti li cristiani! Si chianciva pi fforza! I era carusa, nni iamu a ttravagghiari ed i iva chiancennu: «E ss'avissi a me pà! E ss'avìa a mme pà!» [...] Si

mittìa [u muortu] nmenzu a la casa. Tutti a priari ntornu e si lamentavanu tutti: cu diciva fratuzzu, cu diciva patruzzu, cu diciva maritu. Doppu si nni ivanu ô campusantu e ssi ivanu a ttirari i capiddi ddà ncapu a ddà tomba. M'arricurdu a me matri ienu, ca ddu ggiru unni ma mà s'annava a ttirari i capiddi ppi me pà un mi lu scordu. E ttaliu sempri ddà iò! Me patri era ddocu nterra e mme matri si minnicchiava ddocu, pi ddec'anni! Doppu dec'anni livavunu ddu muortu e nnun cci ivanu cchiù.

(Quando eravamo piccoli si imparava a piangere. Perché la pena veniva dal cuore. Il pianto sgorgava dal cuore! Perché le persone restavano senza pane e senza niente! Si piangeva per forza! Io era bambina, ce ne andavamo a lavorare e io piangevo: «E se avessi mio padre! E se c'era mio padre!» [...] Si metteva [il morto] in mezzo alla casa. Tutti intorno a pregare e si lamentavano: chi diceva fratellino, chi diceva papino, chi diceva marito. Dopo si recavano al camposanto e si andavano a strappare i capelli sopra quella tomba. Io ricordo mia madre, che quel posto dove si andava a strappare i capelli per mio padre non me lo scordo. E io guardo sempre là! Mio padre era sotterrato e mia madre andava lì a battersi, per dieci anni! Dopo dieci anni finiva il lutto e non ci andavano più.)

Nna vota murieni unu dî Cavallotti. Allora trasi-va una e cci faciva: «Cumpari Pippì, – si chiamava Pippì u muortu – m'ât'a ssalutari a cumpari Ddecu, maritu mia!» Trasiva n'atra: «Cumpari Pippì, m'ât'a ssalutari a ma maritu Caliddu, maritu mia!» E ssa ivanu a ssittari. Trasiva n'atra: «Cumpari Pippì, m'ât'a ssalutari a me maritu Peppi, maritu mia!» Arrispunni un figghiu: «E cchi era curreri ma pà?! E cchi era curreri ma pà?! E cchi era curre-ri me pà?! E cchi era curreri ma pà?!»

(Una volta morì uno dei Cavallotti. Allora entrava una (vedova) e gli diceva: «Compare Peppino, – il morto si chiamava Peppino – mi dovete salutare a compare Diego, marito mio!» Entrava un'altra: «Compare Peppino, mi dovete salutare a mio marito Calogero, marito mio!» Entrava un'altra: «Compare Peppino, mi dovete salutare a mio marito Peppe, marito mio!» Risponde un figlio: «E che faceva il corriere mio padre?!»)

I valori espressivi e i tratti tematici del pianto funebre emergono compiutamente in un esempio registrato, dietro nostra richiesta, grazie alla disponibilità di un'anziana donna di Calamònci. Il lamento è stato documentato quasi casualmente, mentre stavamo conducendo – insieme a Fatima Giallombardo e a Rosario Perricone – un'indagine centrata sull'uccisione del maiale e sul tradiziona-

le banchetto che ne sarebbe seguito. Alla richiesta di potere ascoltare come si piangevano i morti “all'antica”, la signora Giuseppina Inga (nonna di Rosario) rispose che avrebbe ripetuto il lamento (*strèpitu*) di una conoscente rimasta vedova durante l'ultima guerra, con una figlia nata da pochi mesi. Ci spostammo quindi, insieme al videoperatore che ci accompagnava e ad alcune parenti della signora, in un locale attiguo alla cucina (dove frattanto proseguivano i preparativi per il pranzo). Sebbene si trattasse di un dolore vissuto oltre quarant'anni prima e solo indirettamente, la rievocazione della luttuosa vicenda indusse profonda commozione tra le donne presenti, che hanno rivissuto con soffer-ta partecipazione l'esperienza di quell'orfana sfortunata – loro coetanea e intima amica – per tutta la durata della lamentazione (dieci minuti circa). Questa si è svolta in stretta osservanza delle consuete stereotipie mimiche e vocali. La signora Inga ha infatti ritmato il pianto oscillando il busto, sventolando un fazzoletto, percuotendosi le gambe con le palme e calpestando con forza il pavimento nei momenti più critici²⁸. La melopea si fonda su uno schema che consiste in un attacco ascendente (in prevalenza su intervallo di terza) seguito da una formula discendente (variabile) e da una clausola su un grado fisso ribattuto (*si*₂) – corrispondente alle esclamazioni *lu maritu!* e *la mà!* – raggiunto con un ampio salto discendente (che varia tra quinta e settima). Nelle fasi più acute del lamento si verifica il consueto sfogo vocale tendente al grido (in neretto sono indicate le parti tracciate nell'ES. MUS. 7)²⁹.

Neli, Neli, lu maritu! / Ca mancu ti vitti ca partisti pi surdatu pi la maliditta guerra, lu maritu! / Ti nni isti e mmancu ti vitti cchiuni, lu maritu! / Sbinturamenti mi muristi, lu maritu! / Neli, Neli, Neli, lu maritu! / Ca mi lassasti na figlia di novi misi, lu maritu! / Ah comu cci'â ddari a mmanciaru a tto figlia, lu maritu! / Co nn'âiu nenti, lu maritu! / E a to figlia non ci pozzu dari a mmanciaru, lu maritu! / Ah com'è ch'è ffari Neli, lu maritu! / A l'addeva chi l'avemu morticedda di fami, lu maritu! / Neli, Neli affàccia, lu maritu! / E bbidi iù unni sugnu ittata, lu maritu! / E l'addeva chi un ci pozzu dari a mmanciaru, lu maritu! / Oh chi sbintura chi appi, lu maritu! / Ca mancu canusci a to figlia, lu maritu! / Neli, Neli, Neli, lu maritu! / Ah com'è ch'è ffari, lu maritu! / Ah comu sta sbintura appi, lu maritu! / Nca tutti s'arricamparu e tu nenti, lu maritu! / Neli, lu maritu! Neli, lu maritu! / Affàccia, Neli, affàccia, lu maritu! / Ca vidi a to figlia senza patri, lu maritu! / Oh Neli! Oh Neli! / A com'è ch'è ffari iù senza di tia, lu maritu! / Ca iù unn'âiu e mmancu tegnu pi mmanciaru iù e mmancu pi to

figlia, lu maritu! / Guerra disgraziata chi bbinni
 ca mi levà a ttia, lu maritu! / Neli, Neli affàcia! /
 Neli, Neli, Neli, bbeddu lu maritu! / Oh chi cosa
 èratu lu maritu pi mmia! / Ca èratu bbeddu veru,
 lu maritu! / E quantu mi vuliatu bbèniri, lu ma-
 ritu! / E mmancu avisti la furtuna di vidiri a to
 figlia, lu maritu! / Bbedda Ninittedda, lu papà nni
 lu vidisti tu, lu papà! / Ca mancu avisti la furtuna
 di vidiri a to patri, lu papà! / Oh chi sbintura chi
 appi sta figlia! / Chi sbintura chi appi sta figlia! /
 Oh Neli, Neli lu maritu! / Aunn'è chi ssi ghitta-
 tu, lu maritu! / Ca ti nni isti un vinisti cchiù, lu
 maritu! / Neli, lu maritu, Neli, lu maritu! / Ah
 com'è ch'è ffari, lu maritu! / Ah com'è ch'è ffari,
 lu maritu! / Oh Ninittedda, la mà! / Chi fusti sfur-
 tunata Ninittedda, la mà! / Ca lu patruzzu nni lu
 canuscisti, la mà! / Neli, lu maritu, Neli, lu maritu!
 / Oh Neli, Neli, Neli, lu maritu! / Ah com'è ch'è
 ffari Neli, lu maritu! / **Neli, Neli, lu maritu!**
 / Neli, Neli, lu maritu! / Ca m'ammazzassi iù, lu
 maritu! / Ah no di diri ca nun ti vitti cchiù comu ti
 nni isti surdatu, lu maritu! / Oh, lu maritu! / Ah
 com'è ch'è ffari Neli, lu maritu! / Ah com'è ffari
 Ninittedda, la mà! / Ristasti senza patruzzu, la mà!
 / Lu patruzzu un nni lu canuscisti, la mà! / Sbintu-
 ra chi àppimu tu ed iù, la mà! / Neli, Neli, Neli, lu
 maritu! / Neli, Neli, Neli, lu maritu! / Ah, mam-
 muzzu mea! / Ah, mammuzzu mea! / Chi sbintura
 chi appi iù, lu maritu! / Neli, Neli! / Ah com'è ch'è
 ffari! / Dunn'è pigliari! / Neli, Neli dùnami cunor-
 tu, Neli! / Com'è ffari, Neli! / Com'è ffari, Neli!
 / Com'è ch'è ffari, Neli! / Neli, Neli, Neli, lu mari-
 tu! / Neli, Neli, Neli, lu maritu! / Oh, Neli, Neli!
 / Neli, Neli, Neli, lu maritu! / Ah chi sbintura chi
 àppimu, lu maritu! / Ca ti nni isti e nun ti vitti
 cchiù, lu maritu! / Guerra disgraziata, lu maritu! /
 Guerra tinta ca cci capitavu iù, lu maritu! / Neli, lu
 maritu! / Neli, lu maritu, com'è ffari!

(Neli [dim. di Emanuele], Neli il marito! / Che
 neppure ti ho visto che sei partito soldato per la
 maledetta guerra! / Te ne sei andato e non ti ho
 più visto! / Sventuratamente sei morto! / Mi hai
 lasciato una figlia di nove mesi! / Come devo dare
 a mangiare a tua figlia! / Che non ho niente! / E
 a tua figlia non posso dare da mangiare! / Come
 devo fare! / La bambina l'abbiamo morta di
 fame! / E vedi dove sono buttata! / E alla bam-
 bina non posso dare da mangiare! / Che sventura
 che ho avuto! / Non hai neppure conosciuto tua
 figlia! / Quanta sventura ho avuto! / Tutti sono
 tornati e tu no! / Affacciati Neli! / Che vedi tua
 figlia senza padre! / Come devo fare io senza di te!
 / Che io non ho e non posso avere da mangiare
 per tua figlia! / Guerra disgraziata che è venuta
 e mi ha tolto te! / Neli, bello il marito! / Oh che
 cosa era il marito per me! / Che era proprio bello

il marito! / E quanto mi voleva bene! / Neppure
 hai avuto la fortuna di vedere tua figlia! / Bella
 Ninittedda [dim. di Antonina] il papà tu non lo
 hai visto! / Non hai avuto neppure la fortuna di
 vedere tuo padre! / Oh che sventura che ha avuto
 questa figlia! / Dov'è che sei finito! / Che te ne
 sei andato e non sei più tornato! / Ah come devo
 fare! / Come sei stata sfortunata Ninittedda che
 non hai conosciuto tuo padre! / Neli, il marito!
 / Che mi ammazzerei io! / Piuttosto di dire che
 non ti ho visto più da quando te ne sei andato
 soldato! / Ah come devo fare Ninittedda! / Sei
 rimasta senza padre! / Il padre non lo hai cono-
 sciuto! / Sventura che abbiamo avuto tu ed io! /
 Ah mamma mia che sventura che ho avuto io!
 / Come devo fare! / A chi mi devo rivolgere! /
 Neli, dammi conforto! / Come devo fare! / Ah
 che sventura che abbiamo avuto! / Che te ne sei
 andato e non ti ho visto più! / Guerra brutta che
 ci sono capitata io!

Il modellarsi del pianto funebre secondo rigi-
 de stereotipie è stato spesso considerato una for-
 ma di “simulazione rituale”, anziché espressione
 di “autentico” dolore, specialmente in riferimento
 all'attività delle lamentatrici prezzolate. Nei casi
 che abbiamo avuto l'opportunità di osservare di-
 rettamente, 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 par-
 ticolari 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 durante una indagine sulla
 musica popolare a Sortino. Dopo un primo giro di
 testimonianze relative a filastrocche, ninnananne e
 canti religiosi, in replica alla nostra richiesta di in-
 formazioni sul modo di lamentare i morti, due an-
 ziane donne (madre e figlia, rispettivamente di ot-
 tantanove 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 toc-
 cante intreccio di voci inteso a esternare sentimenti
 cruciali della propria esistenza.

Come lo *strèpitu* di Calamònici, anche questo
chiantu di Sortino sviluppa un accorato dialogo con
 il morto, al quale viene ripetutamente chiesto un
 ultimo incontro, un'ulteriore parola di conforto e
 di aiuto. Si tratta, com'è stato osservato, di una stra-

tegia 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 potere 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) riacordato 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 *chiantu* 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, rassicurava 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 intonate le espressioni stereotipe *ciatu meu* (respiro mio) e *amuri miu* (amore mio), ripetute a chiusura di ogni porzione di testo³⁰. Alcune frasi del lamento vengono pronunciate senza intonazione melodica (specialmente dalla madre) e del tutto assente è la fase "gridata" (in neretto sono indicate le parti tracciate nell'ES. MUS. 8):

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 circari 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? / Marìa, bbonu acchiui! – Figlia: Papà, dimmillu 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'è pigghiari ppi ttruvati a lu patri miu! / Papà e ddapi l'occhi l'urtima vota, quantu trouu la strata ppi ttruvati a lu patrittu miu, patri miu! / Papà, dimmillu tuni l'urtima vota ca ti vegnu a circari 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'à ddittu ca è la strata di lu cimiteru, patri miu! – Moglie: Paulu, à nti's a ta figghia ca t'è cianciutu? Picchè l'urtima vota nun ci voi dari aiutu, parrari? Quantu menu nni purtassi na bbella notizia, quantu stai bbeni tu! Dimmillu tu comu stai bbeni e bbeni di notti e ddirimillu! / Marìa santa, nun mi pozzu quitari! / À sira ti ricu sempri u santu Rrusàriu, l'Avimaria, u Patrinnostu e mm'addrummisciù! / 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, dimmillu tuni, papà, unni t'ài'è bbènni a ccircari, u patri miu! / Papà, dillu l'urtima vota, ca trouu la via e ttrouu 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 trouu una aperta, amuri miu! / Papà, e ddapi l'occhi l'urtima vota e ttalia la figghita toi ca è mmisa ntornu a ttia, patri miu! / Papà, e ddàpili 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 Ddulturata, patri miu! / Ddapi l'occhi l'urtima vota, papà, e ddimmillu qual è la strata tòia e nnun trouu la via e nnun trouu la strata ppi truati a lu patrittu miu, amuri miu! / Papà, m'anna ritu 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'à 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'è firu a cciànciri, 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 ciànciri!» / E ccianciumu sulu iu e mma matri pi 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 dimmelo 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, dimmelo 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 da lì! – *Figlia*: ...respiro mio! / E dimmelo 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 dimmelo 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, dimmelo 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 pianto? 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 ho 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!)

Novene e orazioni per la commemorazione dei defunti

In Sicilia l'espressione poetico-musicale della devozione popolare era specialmente affidata a una classe professionale di cantori e suonatori detti *orbi*, poiché erano in prevalenza ciechi quanti intraprendevano questa particolare professione. La loro vicenda è ufficialmente documentata a partire dal 1661, anno in cui si riunirono a Palermo nella congregazione dell'Immacolata Concezione, sotto la protezione dei Gesuiti. Il complesso delle testimonianze relative all'attività degli *orbi* fra Settecento e Ottocento offre un quadro dettagliato sia del loro repertorio – costituito in prevalenza da canti sacri ma anche da *storie*, *canzuni*, *canzonette* e musiche da ballo – sia delle occasioni in cui essi si esibivano: celebrazioni a carattere religioso, ma anche feste nuziali e conviviali, serenate e spettacoli dell'*opera dei pupi*. L'organico degli *orbi* era essenzialmente formato dalla *coppia*: un suonatore di violino e uno di *citarruni* (bassetto a tre corde o violoncello adattato, nel Novecento progressivamente sostituito dalla chitarra)³¹. Questi musicisti ambulanti furono particolarmente attivi nella capillare diffusione di componimenti devozionali in siciliano di provenienza ecclesiastica (cfr. Guggino 1980, 1981, 1988 e Bonanzinga 2006). Gli autori che materialmente posero mano alla stesura dei testi furono sia dei laici appositamente assoldati dalla Chiesa, come Pietro Fullone (Palermo, XVII secolo) o Antonio La Fata (Catania, prima metà del XVIII secolo), sia dei sacerdoti, come Antonio Diliberto (Monreale, XVIII secolo) o Giovanni Carollo (Carini, seconda metà del XIX secolo). Quest'ultimo, che diresse a Palermo una “scuola per ciechi”, diede alle stampe diverse antologie di canti sacri specificamente destinati agli allievi propensi a intraprendere il mestiere di cantastorie, componendo tra l'altro

una *Nuvena pri la solenni commemorazioni di tutti li defunti* (cfr. *infra*).

La presenza degli *orbi* nei contesti celebrativi della morte è testimoniata dall'esecuzione dietro compenso dei rosari, delle novene e delle orazioni per commemorare i defunti. I rosari per i "morti" si eseguivano il lunedì e quelli per le "anime dei corpi decollati" il lunedì e il venerdì (cfr. alcuni testi in Vigo 1870-74: 533-534). La novena si svolgeva dal 25 ottobre all'1 novembre³² e in quei giorni si usava anche richiedere le orazioni commemorative³³, che potevano però essere eseguite anche nel corso dell'anno ma solo di lunedì. Una puntuale testimonianza delle modalità che caratterizzavano la circolazione di questo repertorio a Palermo è fornita da Pitrè:

Per le orazioni e *diesille* di un sol giorno si dà un *grano* (2 cent.), che verso sera si suole avvolgere in carta e lasciar cadere acceso da' balconi. Per le novene si paga (questo è pagamento) dieci *grani* (21 cent.) alla fine del novenario, e il cantastorie si accaparra qualche giorno innanzi la novena quando i ciechi vanno gridando per le strade l'avvicinarsi di quella. Il giorno stesso della caparra il cieco suona e canta una specie di preludio della novena, e finito, segna con del carbone il muro della porta, quasi per non dimenticarsi la casa sulla quale ha acquistato un certo diritto di ricompensa. L'amore di queste malinconiche cantilene è tale in Sicilia che qualche donna, udite che le abbia in casa sua, passa in quella della vicina, e viceversa, per tornarle a udire (Pitrè 1870-71/I: 38).

A Virgilio Saccà si deve invece una testimonianza che fa specifico riferimento alla novena dei Morti eseguita dagli *orbi* nella Messina di fine Ottocento:

Un'altra caratteristica della commemorazione dei defunti sta nella *novena*. Di novene, in Sicilia, ce ne sono un'infinità, anzi, si può dire senza tema di errare che tutti i trecentosessantacinque giorni dell'anno siano una continua novena. Da quella caratteristica di Natale fatta con l'antichissima cornamusa, alle comunissime d'ogni giorno fatte con violini, chitarre, arpe ed "azzarino" (triangolo d'acciaio suonato con una verghetta di ferro) se ne hanno di tutti i generi, per tutti i gusti. Il suono è accompagnato dal canto il più delle volte; certe altre è musica sola [...] I *novenari* sono, per la massima parte, ciechi; ma ve ne sono pure di giovani forti e robusti [...] Il misticismo doveva necessariamente trovare la sua novena e l'ha trovata. Si è detto: giacché attorno ai tumuli disponiamo con tanto amore candele, lampade, fiori, nastri, tappeti, fotografie; giacché l'estetica funebre è completa, pensiamo alla morale: le messe *pro de-*

functis non bastano, ci vuole qualche cosa di più popolare, di più democraticamente religioso: la *novena*. E la novena è diventata oramai patrimonio popolare; le donnicciuole la fanno cantare per le anime dei loro poveri morti e pagano la rendita annua di venticinque centesimi al *novenaro!* (Saccà 1894: 945).

Attestazioni più recenti riguardo ai canti in onore dei defunti, tramandati in quaderni manoscritti dagli *orbi* di Palermo e di Messina, sono fornite da Nino La Camera (1961: 14-15) e da Elsa Guggino (1981: 50-53, 67; 1982: 50-53; 1988: 110-111, 116), che ha anche audioregistrato la novena eseguita dagli ultimi rappresentanti della tradizione palermitana: Rosario Salerno (zzù *Rusulínu*), Angelo Cangelosi e Giovanni Pennisi (1988: 167-171). Il testo rilevato nel 1970 secondo l'esecuzione di Salerno e Cangelosi³⁴, con accompagnamento di chitarra e violino, corrisponde pressoché letteralmente a quello della *Nuvena* pubblicata ottant'anni prima da padre Carollo (1891: 111-120, riprodotta in Guggino 1988: 148-151). Il componimento originario è articolato in 27 ottave endecasillabe, da eseguirsi in gruppi di tre per ogni giornata del ciclo celebrativo. I due *orbi* palermitani suddividono invece il testo in quartine, cantate a voce alternata e inframmezzate da ritornello strumentale. Integrano inoltre nella "prima giornata" anche la strofa che apre il «secunnu jornu» della *Nuvena* di Carollo e concludono con una quartina assente nel componimento del sacerdote di Carini. Il contenuto insiste sulla necessità di riscattare con suffragi e penitenze le «anime sante dei poveri defunti», senza dimenticare che «siamo di passaggio in questo mondo» (documento sonoro edito in Garofalo-Guggino d.1987: A/6):

*Già sònanu a mmartòriu li campani,
l'artari su ddi nivuru vistuti,
faciti rifrigeri, cristiani,
a li parenti vostri sippilluti.*

*Nna chiddi parti scuri e assai luntani,
arsi di focu e ddi duluri acuti,
nni d'icinu biancennu a tutti quanti:
«Smuvìtivi a pietà di st'armi santi!»*

*Cci avemu ddà l'amici e lli parenti,
patri, matri, spusa, soru e ffrati,
scùttanu cu orribili turmenti,
la pena ca si ddiv'a lli piccati.*

*Qual è ddu cori ngratu ca nun senti
pietà di st'armi afflitti e ddisulati?
Forsi un ghiornu nna du orrennu locu
cci troviremu nna lu stissu focu!*

*Pinzannu, nta stu munnu di tristizza,
ca tuttu è vvanitati e ttuttu passa,
l'àrvuli c'annu persu la frischizza,
lu ventu ca li fogggi nterra abbassa!*

*Li iorna curti e l'arii annigghiattizzi
e l'acidduzzi chi fannu la passa,
nni d'icinu n-zilènziiu chiaru e ttunnu
ca semu passeggeri nta stu munnu!*

*Prega ppi li defunti lu paganu,
u Tuiccu, lu sciasmàticu, l'Ebbreu,
u pòviru, lu riccu e llu suvrano,
u ddottu, lu gnuranti e lu prebbèu.*

*Pi li morti m-battagghia ammanu ammanu
fici prigari a Ggiuda Maccabbreu,
dunca chi ccosa bbona è nostri cari
ppi tutti li difunti di priari!*

*Viditi ca è un cunsolu a ll'armi santi,
cci appricamu tutti li ndurgenzi,
rrèstunu obbligati tutti quanti
a li vostri ddiuni e ppenitenzi!*

*Fidili, cu llimòsini e ppriari,
cu missi, cu ndurgenzi e ccu ddiuni,
rifriscati l'armuzzi bbiniiditti
di li vostri parenti ddesolati e afflitti!*

(Già suonano a mortorio le campane, / gli altari sono parati a lutto, / date ristoro, o cristiani, / ai vostri parenti sepolti. // Da quelle parti oscure e assai lontane, / arse di fuoco e di acuti dolori, / dicono, piangendo, a tutti quanti: / «Muovetevi a pietà di queste anime sante!» // Abbiamo là gli amici e i parenti, / padre, madre, sposa, sorella e fratello, / che scontano con orribili tormenti / la pena che si deve per i peccati. // Qual è quel cuore ingrato che non prova / pietà per queste anime afflitte e desolate? / Forse un giorno in quell'orribile luogo / ci troveremo nello stesso fuoco. // Pensando, in questo mondo di tristezza, / che tutto è vanità e tutto passa, / gli alberi che hanno perso la freschezza, / il vento che ne trascina a terra le foglie! // I giorni brevi e i cieli nebbiosi / e gli uccellini che volano via, / ci dicono in silenzio, chiaro e tondo, / che siamo di passaggio in questo mondo! // Pregano per i defunti il pagano, / il Turco, lo scismatico, l'Ebreo, / il povero, il ricco ed il sovrano, / il dotto, l'ignorante ed il plebeo. // Per i morti via via in battaglia / fece pregare a Giuda Maccabeo, / quindi è cosa buona per i nostri cari / di pregare per tutti i defunti! // Guardate che è di consolazione alle anime sante, / (se) gli tributiamo tutte le indulgenze, / restano

tutte quante debitorici / ai vostri digiuni e penitenze! // Fedeli, con elemosine e preghiere, / con messe, con indulgenze e con digiuni, / ristorate le animelle benedette / dei vostri parenti desolati e afflitti!)

Lo stile musicale dell'esecuzione viene così illustrato da Girolamo Garofalo e Gaetano Pennino (in rapporto alla trascrizione edita in Guggino 1988: 190-193, qui riprodotta per gentile concessione come ES. MUS. 9)³⁵:

Un problema di trascrizione è incorso di frequente per gli stili vocali di zzù *Rusulínu* e Angelo. Essi sono collocabili in posizione intermedia fra gli estremi della recitazione e quelli della melodia vera e propria. Le difficoltà sono state risolte adottando per le voci, ove necessario, il segno di intonazione approssimativa. Anche sotto l'aspetto ritmico i percorsi melodici delle voci si snodano con estrema libertà, in contrasto con la scansione regolare e rigorosa dell'accompagnamento strumentale. Sebbene la notazione mensurale non riesca a dare pienamente conto della estrema complessità di tali fenomeni ritmici, nella trascrizione abbiamo tuttavia evidenziato la simultaneità fra le sillabe del canto e l'accompagnamento strumentale mediante l'uso di linee tratteggiate. [...] La chitarra, sempre suonata con il plettro, non si limita a strappare accordi in stile battente, ma effettua senza cedimenti un sottile contrappunto di bassi, alternati ad accordi e bicordi, in modo da generare una "falsa polifonia". Anche in fase di accompagnamento al canto il violino si affianca alla chitarra eseguendo bicordi o note singole. [...] Nella *Novena dei Defunti* (1970) i due cantori si alternano ad ogni quartina del testo, cui corrisponde un periodo musicale asimmetrico di due frasi, la seconda delle quali è sempre contratta per il dimezzamento di una delle misure che la compongono. Il sostegno armonico è costituito da una successione che, se si eccettua il caso della cadenza che conclude il brano, si ripropone ogni volta inalterata. Di estremo interesse è l'accordo sul secondo grado abbassato che precede quello di dominante in ciascuna cadenza, così come rilevante è l'impiego del bicordo *do-mi bemolle* che, prodotto dal violino simultaneamente alla dominante di *sol* eseguita dalla chitarra, genera una sovrapposizione armonica prossima all'accordo di nona minore.

La tradizione degli *orbi* nella città di Messina si è interrotta nei primi anni Sessanta. Sebbene non esistano rilevamenti sonori effettuati in quel periodo, è stato tuttavia possibile documentare buona parte del repertorio attraverso le esecuzioni di Feli-

ce Pagano, figlio di *mastru Vitu u sunaturi*, uno fra gli ultimi cantastorie ciechi messinesi. Da ragazzo Felice accompagnava il padre e, pur non avendo in seguito mai realmente esercitato la professione di cantastorie, ha appreso numerosi canti che tuttora rammenta con precisione ed esegue accompagnandosi al violino. Tra questi anche la “Novena dei Morti” (*Nuvena dî Motti*, quattro strofe per ogni giornata) e le “orazioni” (*raziuni*) per la commemorazione di padre, madre e fratello³⁶. Tutti i componimenti presentano identica struttura metrica (quartine di endecasillabi) e sono intonati sul medesimo modulo melodico. Questo è caratterizzato da andamento ritmico tendente al 6/8, con la voce che procede prevalentemente per gradi congiunti. La melodia è in tonalità di SOL min. e comprende quattro frasi corrispondenti alla quartina del testo poetico. Il violino esegue un preludio strumentale (in 2/4, ripetuto dopo ogni strofa) e per il resto si limita a raddoppiare la linea melodica del canto. La chitarra scandisce gli accordi (strappati o arpeggiati col plettro), con passaggi sui bassi in funzione ornamentale (ES. MUS. 10). Felice Pagano esegue inoltre la “Orazione del bambino morto” (*Raziuni dî picciriddu mottu*), che dalle altre si differenzia per melodia e metro³⁷. In particolare, presenta un ritmo più vivace rispetto a quello impiegato dagli *orbi* messinesi per tutte le altre orazioni commemorative. Così come il testo poetico (in sestine di ottonari) si basa su un metro più spesso riscontrabile nelle *arie* e *canzonette* di tono allegro o amoroso. La forma poetico-musicale rispetta quindi la medesima prescrizione ecclesiale osservata per gli annunci delle campane, e difatti questa orazione veniva comunemente chiamata *Glòria*. La melodia, sempre in tonalità di SOL min., comprende tre frasi ognuna delle quali corrispondente a un distico poetico. Andamento vocale e parti strumentali sono analoghe a quelle già indicate, solo che qui il preludio viene eseguito in un tempo più rapido (ES. MUS. 11). Il contenuto dei testi rimanda a specifici modelli cristiano-cattolici, affatto distanti dagli stereotipi verbali riscontrabili a esempio nei lamenti funebri (cfr. *supra*). La riconfigurazione drammatica del lutto si fonda infatti sul paradigma / vita=dolore *vs.* morte=gioia eterna /, reso attraverso toccanti monologhi in cui si richiedono precisi e buone azioni ai suffraganti al fine di attenuare le pene “transitorie” del purgatorio. Riportiamo per esemplificazione le strofe di due “giornate” (*iurnati*) della novena dei Morti (prima e nona) e le orazioni commemorative della madre e del bambino³⁸:

NUVENA DI MOTTI

(PRIMA IURNATA)

*Fidili cristiani sentiriti**chi ccosa voli diri puggatòriu,**chi nta stu munnu campamu smarriti**e non pensamu mai tantu mattòriu.**Li peni nta ddi locu su squisiti,**chi nforma e ddi lu Santu Scrittòriu.**Vi vòggghiu rraccuntari, sappiati,**li peni e li tummenti in quantitati.**L'ànimi su ddi focu ciccundati**picchi l'etennu Ddiu l'ha cumannatu,**a ddivina giustizia à ppagari,**bbisogna in puggatòriu puggari.**Pi pputiri dd'animuzzi arrifriscari**cu llimosini e ddiuni, bbona ggenti,**missi e ccunioni vulinteri,**nni lu renni Ddiu di l'alti sferi.*

(NONA IURNATA)

*Putènzia nfinita, Ddiu immurtali,**chi tuttu sai, tu reggi e guverni,**fa chi lu sènsiu miu nun pìggghia svali,**chi lu me cori tuttu a ttia discenni.**Sciogli, ti pregu, la me lingua frali,**chi lu me cori tuttu a ttia discenni.**Vi cantu dill'animi dulenti,**chi stannu misi fra tanti turmenti.**O viscuvasi, spiriti e ssanti,**o cherubini, o dominazioni,**tutti quanti prigamu a lu Missìa:**«Libbira l'almi di la pena ria!»**Puntifici, prigamu a lu Missìa,**chi tutti semu a lu celu ricoti.**E ppi stu bbeni all'animi mannati,**la pena in puggatòriu cci scansati!*

(Prima giornata: Fedeli cristiani ascolterete / che cosa vuole dire purgatorio, / che in questo mondo viviamo smarriti / e non immaginiamo mai tanto tormento. // Le pene in quel luogo sono raffinate, / come informa e dice la Sacra Scrittura. / Vi voglio raccontare, sappiate, / la quantità di pene e tormenti. // Le anime sono circondate dal fuoco / perché l'eterno Dio l'ha comandato, / la divina giustizia devono pagare, / bisogna spiare in purgatorio. // Per potere quelle anime ristorare / con elemosine e digiuni, buona gente, / messe e comunioni volentieri, / ci ripagherà Dio dalle alte sfere. – Nona giornata: Potenza infinita, Dio immortale, / che tutto sai, tu regni e governi, /

fa che il mio senno non sia sviato, / che il mio cuore appartenga tutto a te. // Sciogli, ti prego, la mia lingua infausta, / che il mio cuore appartenga tutto a te. / Vi canto delle anime dolenti, / che stanno costrette fra tanti tormenti. // O vescovi, spiriti e santi, / o cherubini, o dominazioni, / preghiamo tutti insieme il Messia: «Libera le anime dalla pena ria!» // Pontefici, preghiamo il Messia, / che tutti siamo destinati ad andare in cielo. / E per queste buone preci offerte alle anime, / risparmiategli la pena del purgatorio!»

RAZIUNI DÀ MATRI MOTTA

*Cuntimplati la pena, cristiani,
dill'almi in Purgatoriu ddulenti.
Quannu sona u mmattòriu a li campani
vostra matri grida ggionnalmenti.*

*Vostra matri e ppatri e li zziani
li nonni, li niputi e li parenti,
dici: «Figghia, tu non pensi a mmia,
di mannari rifrigèriu a li me guai.*

*Pi tuttu chiddu chi a la matri fai
l'avrai ricumpinsatu da patti di Ddiu,
chi nnovi misi nventri ti puttai
ti bbinidicu cun affettu piu.*

*Figghia, pi ttia a la sedda m'assittai
ti parturìa cu dduluri riu.
Bbiniditta la mamma chi cchiamaru
e la cannila chi pi ttia ddumaru.*

*E bbinidicu cun affettu caru
a santa chiesa a cu t'hebbu accumpagnatu.
Figghia, to matri ti bbenedici tantu,
parrinu, cappillanu e ògghiu santu.*

*Puru lu stentu e lu travàgghiu ntantu
ti bbenedicu di quannu t'insignava,
lu latti chi tti desi tuttu quantu
ti bbinidicu i quannu ti nnacava.*

*Ti bbinidicu li carizzi chi ttu avisti
da patti di Ddiu, nostru Signuri.
Figghia, a to matri nun ti la scuddari
ma cci ha mannari bbeni e caritati».*

(Contemplate la pena, o cristiani, / delle anime dolenti del Purgatorio. / Quando le campane suonano a mortorio / vostra madre grida giornalmente. // Vostra madre e padre e gli zii / i nonni, i nipoti e i parenti, / dice: «Figlia, tu non pensi a me, / di mandare ristoro ai miei guai. // Per tutto quello che fai per tua madre / sarai da Dio ricompensata, / che nove mesi ti ho portata in ventre / ti benedico con affetto pio. // Figlia, per te mi

sono seduta sulla “sella” [predella da parto, detta anche *sèggia* o *vancu*, cfr. Pitre 1889/II: 134] / ti ho partorito con grande dolore. / Benedetta la levatrice che chiamarono / e la candela che per te accesero. // E benedico con affetto caro / la santa chiesa a cui ti accompagnai. / Figlia, tua madre ti benedice tanto, / sacerdote, cappellano e olio santo. // Nonostante gli stenti e i travagli / benedico quando ti allevavo, / tutto il latte che ti ho dato / ti benedico da quando ti cullavo. // Benedico le carezze che hai avuto / da parte di Dio, nostro Signore. / Figlia, a tua madre non te la scordare / ma mandale ogni bene e carità».)

RAZIUNI DÙ PICCIRIDDU MOTTU

*O fidili, ascuta e ssenti
li paroli cunsacrati
chi ddirannu ddi nnucenti
i ll'animuzzi trapassati.
Senti un'anima chi ddiri
a la sua matri nutrici.*

*«Matri mia sugnu filici
picchi Ddiu mmi criau
e na gràzia mmi fici
nta lu cielu mmi chiamau,
pa non pàtiri tant'assai
nta sta terra, peni e guai.*

*Matri mia, tu nun sai
chi vvò ddiri Puggatòriu,
iò nu pocu cci passai
nta ddu focu transitòriu
e nni vitti nquantitati
tanti animi abbannunati.*

*Patri e matri, soru e frati
ca Ggiuseppi sentiriti
e ddi mia nun vi scurdati
vògghiu bbeni mi faciti,
chi m'aggiuva, ascuta e ssenti,
cara matri obbidienti.*

*Levirò di li tummenti
quacchi anima abbannunata
e la pottu etennamenti
nta la glòria bbiata
e mmi godu lu so visu
comu Ddiu mi l'ha prumisu.*

*Ora sugnu in Paradisu
cu lligrizzi triumfanti
e mmi godu lu surrisu
di li tri ddivini amanti,
cu Ggesù, Ggiuseppi e Mmaria
l'anciuli e serafini in cumpagnia».*

(O fedele, ascolta e senti / le parole consacrate / che diranno quelle innocenti / delle animucce trapassate. / Senti un'anima cosa dice / alla sua madre nutrice. // «Madre mia sono felice / perché Dio mi ha creato / e mi ha fatto una grazia / mi ha chiamato in cielo / per non patire troppo / le pene e i guai di questa terra. // Madre mia, tu non sai / che vuol dire Purgatorio, / io un poco ci sono stato / in quel fuoco temporaneo / e ne ho viste in quantità / tante anime abbandonate. // Padre e madre, sorelle e fratelli / che Giuseppe ascolterete [il nome è quello del suffragando] / e di me non vi scordate / voglio che facciate del bene, / che mi giova, ascolta e senti, / cara madre obbediente. // Leverò dai tormenti / qualche anima abbandonata / e la porto eternamente / nella gloria beata / e mi godo il suo viso / come Dio me l'ha promesso. // Ora sono in Paradiso / con gioie trionfanti / e mi godo il sorriso / dei tre divini amanti, / con Gesù, Giuseppe e Maria / e angeli e serafini in compagnia».)

L'esecuzione di novene, rosari e preghiere destinate alla commemorazione dei defunti non era esclusivamente affidata a officianti specializzati come erano gli *orbi*. Un ampio repertorio poetico-musicale in siciliano, perlopiù diffuso attraverso stampe popolari, circolava anche tra i devoti (soprattutto donne), che ne facevano uso sia in chiesa nei riti paraliturgici sia nelle pratiche devozionali condotte tra le mura domestiche. Come forma esemplare di “novena per i Defunti” si può segnalare quella tuttora eseguita dalle donne di Sortino. Il rito si svolgeva abitualmente nella chiesa delle Anime Sante del Purgatorio ma, essendone in corso il restauro, viene da qualche anno ospitato nella chiesa di Santa Sofia. L'esecuzione della novena prevede la recitazione delle preghiere canoniche (in latino e in italiano) e 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 coralmente un canto in siciliano, articolato in dieci quartine di ottonari (due strofe per ogni posta). La melodia in tonalità di SOL min., di evidente derivazione chiesastica (ES. MUS. 12)³⁹, si eseguiva in passato anche con accompagnamento di armonium (si ascolti la registrazione effettuata nel 1960 da Antonino Uccello)⁴⁰. Il testo, non diversamente dai canti appartenenti al repertorio degli *orbi*, ruota intorno alla richiesta rivolta ad “amici e parenti” di pregare in suffragio delle povere anime condannate a patire i “tormenti del purgatorio”:

*Genti vui la cchiù ddivota,
vui ca siti a Ddiu cchiù ccari,
nun lassati cchiù ppinari*

*st'animuzzi in verità.
Comu grìdunu sintiti,
comu chiànciunu mischìni,
fannu l'occhi e li lavini,
ddumannannu carità.*

*Nna stu locu e tanti guai,
nna sti àspiri turmenti,
nni stu focu accusi 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 qualchi aiutu,
lu dumanna stu tributu
l'amicizia chi cci fu.»*

*«Figghi amati, amati figghi,
ca pir vui patemu tantu,
vi scurdastivu 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,
deb, 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, signornò!» // «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 frat-

tanto 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, / *deb*, muovetevi a pietà!

La morte del Cristo

Attraverso uno specifico repertorio di suoni e canti “funebri” si rievoca ogni anno la conclusione della vicenda terrena di Gesù Cristo, culminante nelle drammatizzazioni rituali del Venerdì Santo⁴¹. In diverse località il luttuoso evento si preannuncia già durante la Quaresima (specialmente nelle sere dei venerdì), attraverso funzioni paraliturgiche, pratiche penitenziali e questue itineranti. In passato erano anche gli *orbi* a celebrare la Settimana Santa, cantando le tradizionali novene presso le abitazioni dei devoti (cfr. *supra*)⁴². I canti della Passione – in prevalenza denominati *lamienti* o *lamintanzi* (lamenti o lamentazioni), ma anche *ladati* (laudi) e *parti* (intese come “parti” di un lungo canto narrativo) – sono invece ancora oggi eseguiti da gruppi maschili, perlopiù collegati a confraternite laicali, in forma sia monodica sia polivocale (secondo un tipico stile che innesta principi armonici tonali su melodie tendenzialmente modali). Le donne, a loro volta, eseguono rosari e canti quasi esclusivamente in stile monodico. Nei giorni del Triduo pasquale il clima di cordoglio è inoltre tuttora marcato dal suono di crepitacoli, tamburi e trombe. I crepitacoli (raganelle, tràccole, tabelle e crotali a tavolette), secondo la prescrizione liturgica, si usano in sostituzione di campane e campanelle per segnalare l'imminenza dei riti e scandirne lo svolgimento sia all'interno delle chiese sia durante le processioni. I grandi tamburi bipelli retti a bandoliera (*tammurina*) scandiscono il lento procedere dei cortei processionali, in alternanza con le marce funebri dei complessi bandistici e talvolta con strazianti squilli di tromba.

La Passione di Cristo si articola, secondo la cronologia canonica, nelle seguenti fasi: ascesa al Calvario, crocifissione, deposizione, corteo funebre, sepoltura. Questa sequenza non viene però sempre rispettata nei riti popolari, come a esempio accade in Sicilia per i “sepolcri” (*sepurcra*, *sabburca*), che vengono allestiti nelle chiese il pomeriggio del Giovedì Santo. I “sepolcri”, tradizionalmente adornati con piatti di cereali e legumi fatti germogliare al buio (*lavureddi*), secondo la liturgia sono destinati alla solenne reposizione del Santissimo Sacramento. Essi assumono tuttavia nel sentire popolare una evidente connotazione di “veglia funebre”, anticipando di un giorno la commemorazione ufficiale.

In molte località la visita ai sepolcri, che si effettua tra la sera del Giovedì e le prime ore del Venerdì, è caratterizzata dall'esecuzione itinerante di richiami devozionali e di canti che narrano la Passione di Cristo. Questi ultimi sono in prevalenza costituiti da testi poetici in siciliano di origine ecclesiastica, il cui contenuto ruota intorno alle azioni della Madonna “Addolorata”: figura di madre esemplare che prima “cerca” e successivamente “piange” il Figlio morto.

In molti centri permane la consuetudine di “chiamare” i fedeli a visitare i sepolcri, attraverso particolari formule alternate al suono di tamburi, crepitacoli o trombe. A San Filippo Superiore (frazione di Messina), un richiamo gridato da un gruppo di bambini – che percorrono rapidamente le vie della borgata – è ritmato dal suono delle tabelle: *Annat' à chiesa cù Signuri è ssulu!* (Andate in chiesa che il Signore è solo)⁴³. Il modulo melodico si fonda su un unico suono rapidamente ribattuto (*do3*), con clausola discendente (*do-la-sol*) in coincidenza della parola conclusiva (ES. MUS. 13). A Ventimiglia (PA), i confrati dell'Addolorata si recano a visitare i “sepolcri” allestiti nelle diverse chiese del paese nelle prime ore del Venerdì (tra le 4:00 e le 7:30 circa). I confrati procedono in gruppo, sostando periodicamente per ripetere la *chiamata*, preannunciata da nove colpi di tamburo (suddivisi in serie da tre) seguiti da un lungo squillo di tromba. Un solista intona quindi l'appello: *Fratelli di Maria Addulurata, / susitivi cù tardu è!* (Fratelli di Maria Addolorata, / alzatevi che è tardi!). Segue la risposta corale: *Tardu è!* (È tardi!). La chiamata si dispiega quasi interamente sul *do*, mantenuto come corda di recita, mentre la risposta si fonda su una terza minore discendente riempita (*lab-sol-fa*). Il tamburo segna la conclusione di ogni richiamo replicando la sequenza iniziale (ES. MUS. 14). Durante l'itinerario devozionale le famiglie di amici e parenti usano offrire cibo e bevande ai confrati⁴⁴.

La notte del Giovedì Santo a Mirto (centro dei Nebrodi in provincia di Messina), un gruppo di uomini – circa quindici tra giovani e anziani – intonano il canto della *Passioni* (Passione) all'interno delle due chiese maggiori. L'esecuzione si impernia intorno a due voci soliste che rispettivamente intonano il distico-base e la ripresa (forma ABB). Le due frasi presentano profilo ad arco nel primo membro e discendente in sede cadenzale, con A che chiude sulla dominante (*si*) e B sulla tonica (*mi*). Il ritmo è libero con melismi ricorrenti specialmente nel primo verso. Il coro interviene omoritmicamente nel secondo emistichio dei versi (alcune voci all'unisono col solista e altre un'ottava sotto che si muovono tra dominante e tonica), rafforzato da un'altra voce che in registro acuto esegue il passag-

gio tonica-dominante-sensibile-tonica (ES. MUS. 15). Il testo poetico, articolato in venticinque distici di endecasillabi a rima baciata, consiste in una serie di commoventi dialoghi tra la Madonna, il Cristo morente e vari personaggi connessi alla Passione (i sacerdoti, i “mastri” che stanno preparando gli strumenti della crocifissione, l’apostolo Giovanni, ecc.). Riproduciamo la parte finale del canto, che contiene significativi riferimenti all’andamento delle lamentazioni funebri reali: dal sommesso “pianto” collettivo («chiamate Giovanni per aiutarmi a piangere mio figlio») all’espressione estrema del dolore («Maria lanciò un grido acutissimo»)⁴⁵:

*«Chiamàtimi a Ggiuvanni (e) ca lu vògghiu,
quantu m’ajuta a cchiànciri a me figghiu.
Di niuru cci detti (e) lu cummògghiu,
iddu persi lu patri e iò lu figghiu.
Vàiu mi toccu nterra e toccu moddu,
toccu lu duci sangu di me figghiu.»
Maria ittau na vuci comu na schigghia,
quannu mortu si vist’a lu so figghiu.
E sta Passioni è ditto a mmodu nostru,
ddicemu nn’avimarè e un patrinnostro.*

(«Chiamatemi Giovanni che lo voglio, / così mi aiuta a piangere mio figlio. // Gli ho dato il velo nero, [perché] lui ha perso il padre e io il figlio. // Vado a toccare terra e tocco bagnato, / tocco il dolce sangue di mio figlio.» // Maria lanciò un grido acutissimo, / quando vide suo figlio morto. // E questa Passione è detta a modo nostro, / diciamo un avemaria e un padrenostro.)

A Misilmeri (PA), i confrati del SS. Sacramento si riuniscono davanti al portale della Chiesa Madre e allo scoccare della mezzanotte iniziano a cantare *I parti rù Signuri* (Le “parti” del Signore). Il testo, strutturato in distici di endecasillabi, viene intonato in forma monodica a voci alterne, con breve interludio di tabelle (*tròcculi*) tra le strofe. Dopo questa esecuzione iniziale, due o tre gruppi di devoti si incamminano per le vie del paese, seguendo itinerari diversi. Si canta per strada (in luoghi prestabiliti, davanti alle edicole e nei crocicchi) e nelle chiese dove sono allestiti i sepolcri, sempre iterando tra le strofe il suono delle tabelle, che accompagna anche tutti gli spostamenti dei gruppi. Il mesto appello di questi strumenti addirittura identifica l’intera azione rituale, significativamente detta *truccùliata*. Il suono delle “campane di legno” pervade difatti il quieto spazio notturno e la parte conclusiva del canto ne pone compiutamente in evidenza il valore simbolico, nel segno della partecipazione corale al dolore di Maria. La melodia bipartita si estende entro un intervallo di quarta, con insistenza sul

secondo grado del modo (un tratto caratterizzante è dato dal costante innalzamento microtonale della *finalis*). L’andamento ritmico tende al 6/8, con alternanza tra scansione sillabica nel primo emistichio del verso e andamento melismatico nella parte conclusiva (ES. MUS. 16)⁴⁶:

*È un vènniri er è ddi marzu,
quannu murìu lu nostru Signuri.
Er’è mmortu (e) a bbintun’ura
pi saibbari a nnuatri piccatura.
«Figghiu meu, unni tà vvèniri a ttruvari?»
«(e) A lu santu Carvàriu, matri mia!»
«Sona la tròccula, affacciàtivi tutti,
ca sta passannu lu me santu Figghiu!»
[...]
È ddi lignu la campana,
Ggesù Cristu a ttutti chiama.
E nni chiama (e) ad’alta vuci,
Gesù Cristu è mmortu n-cruci!*

(È un venerdì di marzo, / quando è morto nostro Signore. // Ed è morto a ventun’ore / per noi altri peccatori. // «Figlio mio, dove ti devo venire a trovare?» / «Al santo Calvario, madre mia!» // «Suona la troccola, affacciatevi tutti, / che sta passando il mio santo Figlio!» // È di legno la campana, / Gesù Cristo ci chiama tutti. // E ci chiama ad alta voce, / Gesù Cristo è morto in croce!)

Come vera e propria epifania sonora del lamento di Maria viene di norma interpretato il lancinante suono delle trombe che caratterizza in molti centri le processioni del Venerdì Santo. Spesso alla tromba si associa il tamburo battuto “a morto”, e i lugubri segnali iniziano già a riecheggiare nella sera del Giovedì.

A Pachino (SR), dal Giovedì al Venerdì Santo, due coppie di suonatori si alternano nell’eseguire con questi strumenti un richiamo, esplicitamente inteso a rappresentare il pianto della Madonna (ES. MUS. 17)⁴⁷. In diversi altri centri questi suoni caratterizzano le processioni del Cristo Morto, inframmezandosi ai canti polivocali e alle marce funebri bandistiche (a Mussomeli e a Montedoro, nel Nisseno, si conservano pratiche espressive tra le più notevoli).

A Vicari, il richiamo si esegue con voce, tamburo e tabella la notte del Venerdì Santo, dopo che si è conclusa la processione dell’Addolorata. Il breve testo invita i devoti all’adorazione del Cristo morto per riscattare i propri peccati: *Veni, veni piccaturi / ca ti voli lu Signuri, / ca ti voli pirdunari!* (Vieni, vieni peccatore / che ti vuole il Signore, / che ti vuole perdonare!). I tre versi sono scanditi su una formula melodica contenuta entro un intervallo di

terza minore. Il tamburo batte tre colpi dopo il primo verso, due dopo il secondo e uno in chiusura, mentre la tabella (*tròccula*) risuona tra un richiamo e l'altro (ES. MUS. 18)⁴⁸.

A Butera (CL), durante la processione del Venerdi Santo, il richiamo di tromba e tamburo funge da cornice a una pratica vocale affatto peculiare. Ogni strofa delle *Parti* – un poemetto di autore ignoto composto da cento ottave endecasillabe – viene infatti prima declamata con particolare intonazione da un solista e poi si canta in coro soltanto l'ultimo verso, secondo la seguente procedura: un solista (*prima vuci*) intona il primo emistichio, un altro solista (*secunna vuci*) intona il secondo emistichio con il rafforzamento del coro. All'andamento ritmicamente libero e melismatico delle due voci soliste fa riscontro il lineare intervento del coro che si limita a ribattere la tonica passando per la sensibile (ES. MUS. 19)⁴⁹. Riportiamo la strofa che rievoca il momento della morte di Cristo, preannunciandone al contempo la Resurrezione⁵⁰:

*Dulci Ggesù mi veni lu chiantu
di fàrimi la cruci e la spartenza.
Summu Ddiu d'amuri, amatu tantu,
cà morsi supra la cruci, oh chi spaventu!
Lu sabbattu Maria sparma lu mantu
e dduna fini a lu so patimentu.
Nni rallegramu cu lu so corpu santu,
sia laratu lu santissimu Sacramentu!*

(Dolce Gesù mi sgorga il pianto / perché devo farmi la croce della separazione. / Sommo Dio d'amore, amato tanto, / che morì sopra la croce, oh che spavento! / Al sabato Maria toglie il manto [del lutto] e pone termine al suo patimento. / Ci ralleghiamo insieme al suo corpo santo, / sia lodato il santissimo Sacramento!)

I tamburi – con cordiera disattivata e talvolta coperti da un panno nero per conferire ulteriore gravità al suono – aprono inoltre le processioni in cui si rappresentano la Passione e Morte del Cristo. Le cadenze che scandiscono questi cortei si differenziano a seconda dei luoghi, come a esempio si osserva nei ritmi tuttora impiegati per il Venerdi Santo a Messina⁵¹, Misilmeri (PA)⁵² e Palermo⁵³ (ES. MUS. 20-22).

Il cordoglio per la morte del Cristo è efficacemente rappresentato in un canto che si esegue alla mattina del Sabato Santo nel piccolo borgo rurale di Sant'Anna (fraz. di Caltabellotta, AG) durante una processione di sole donne, che trasportano una statuetta della Madonna Addolorata. Le fasi salienti della Passione vengono rievocate attraverso una suggestiva intersezione narrativa fra il punto di vi-

sta delle devote che si recano in visita al Calvario e le accorate parole di Maria ai piedi della croce: una solidarietà tra madri che ribadisce la straordinaria funzione catartica della vicenda del Dio fatto uomo. L'esecuzione della semplice melodia di derivazione chiesastica – tonalità di SOL min., andamento rigorosamente sillabico in ritmo di 6/8 (ES. MUS. 23) – è corale all'unisono. La commemorazione della Passione prosegue con il rosario, sempre eseguito processionalmente al riecheggiare delle tabelle (melodia in tonalità di SOL maggiore su ritmo tendente al 6/8)⁵⁴:

*O santa cruci vi vegnu a vvidiri,
tutta di sangu vi trov'allagata.
Cu fu chidd'omu chi vinn'a mmuriri,
fu Ggèsu Cristu c' appi la lanciata.
Lu misir'a la cruci e Mmària vinni
cu Mmarta, Maddalena e san Giuvanni.
«Piglia sta scala ed a mme figliu scinni,
quantu ci passu sti so santi carni.»
Ca li profeti lu ier'a scinniri,
mrazza lu dèttir'a Mmaria l'addulurata.
Cunsidira Mmaria, pòvira donna,
vidennu a lu so figli' a la cunnanna.
Ca la cunnanna è grav' e a casa n' torna,
fu cunnannatu di Pilatu ed Hanna.
«Com'è c'unn'è l'è cchianciri, amici mii,
ca persi un figliu di trentatrè anni.
Trentatrè anni chi fùstivu spersu,
manc'avistivu n'ura di cunortu.
La santa morti la sapiavu certu
quannu faciavu orazioni all'ortu.
Ca l'ariu di nivuru è ccupertu,
ca li campani sunàvanu a mmortu.
Ora c'aviti lu custatu apertu,
ncrunateddu di spini e ncruci e mortu.»
Sta razioni è dditta a nnomu vostru,
ddicemu nn'Avenmmaria ed un Patrinnostu.*

(O santa croce vi vengo a vedere, / tutta di sangue vi trovo allagata. // Chi fu quell'uomo che venne a morire, / fu Gesù Cristo che ricevette il colpo di lancia. // Lo misero in croce e Maria giunse / con Marta, Maddalena e san Giovanni. // «Prendi questa scala e porta giù mio figlio, / così compongo le sue sante carni.» // E i profeti lo andarono a prendere, / lo posero in braccia a Maria l'addolorata. // Pensate a Maria, povera donna, / che vede suo figlio condannato. // Che la condanna è grave e a casa non ritorna, / fu condannato da Pilato ed Hanna. // «Non so come devo piangerlo, amici miei, / che ho perso un figlio di trentatrè anni. // Trentatrè anni che foste allo sbando, / neppure avete avuto un'ora di conforto. // Della santa morte già sapevate di

certo / quando recitavate l'orazione nell'orto. //
Che il cielo di nero era coperto / e le campane
suonavano a morto. // Ora che avete il costa-
to aperto, / siete incoronato di spine e morto in
croce.» // Questa orazione è detta in nome vostro,
/ diciamo un'Avemaria e un Padrenostro.)

ROSARIO

Poste

*Cu cchiovu puncenti,
o miu bbon Signuri,
la testa pirciasti
cun tantu dulur.
Nn'avu cchiù pena
lu miu caru bbeni,
non più addormentata
l'amatu Ggesù.*

Decine

*E pi ddecimilia voti
(e) lludamu la Passioni.
Lludàmula a li tutt'ura
la Passioni di lu Signuri.*

(Poste: Con chiodi pungenti, / o mio buon
Signore, / la testa ti trapassarono / con grande do-
lore. // Non ha più pena / il mio caro bene, / non
più addormentata / l'amato Gesù. – Decine: E per
diecimila volte / lodiamo la Passione. / Lodiamo
a tutte le ore / la Passione del Signore.)

La connotazione funebre dei riti destinati a commemorare la Passione di Cristo è anche posta in evidenza dalle particolari modalità con cui vengono mossi i fercoli (*vari*, 'bare') nelle processioni che si svolgono, al suono delle marce funebri bandistiche⁵⁵, in tutta la Sicilia. Questi procedono a ritmo cadenzato e ondulante, talvolta ulteriormente rallentato dall'alternanza di due passi avanti e uno indietro. Tra i moduli coreutici che rinviano alla dimensione del lutto, valga ricordare quelli osservabili a Trapani nella processione dei *Misteri*: venti gruppi statuari – sempre poggiati su fercoli – che rappresentano scene connesse alla Passione di Cristo. I *Misteri* appartengono per antica tradizione ai *ceti* (corporazioni di mestiere), che si tramandano il privilegio di trasportarli a spalla nell'interminabile rito processionale del Venerdì Santo (dalle 15:00 fino all'alba del Sabato). La celebrazione è permeata da un forte spirito competitivo che si esprime nella ricchezza degli addobbi, nel numero e nell'abbigliamento dei portatori (*massari*) e nella presenza di un complesso bandistico dietro ogni fercolo. Il senso della gara si riflette anche nell'eleganza con cui deve procedere il *Mistero*. L'andamento normale, detto *annacata*, si basa sul movimento ondulatorio impresso da tutti i portatori in perfetta

coordinazione. L'*annacata* è percepita e descritta dai protagonisti come una vera e propria danza da eseguirsi al ritmo della marcia funebre.

Questi andamenti lenti dei fercoli, ritmati da suoni lamentevoli e iterativi, sono però talvolta scardinati per drammatizzare l'incontro fra il Cristo Morto e l'Addolorata: un momento che riveste particolare pathos nell'ideologia popolare. In numerosi paesi – tra gli altri Campofelice di Roccella (PA), Butera, Riesi e Pietraperzia (CL), Bronte e Licodia Eubea (CT) – le processioni del Venerdì sono infatti caratterizzate da una improvvisa quanto inattesa accelerazione del rito, che lascia temporaneamente spazio ad arcaiche modalità di manifestazione del dolore, rapportabili alla fase parossistica della lamentazione funebre: una concitazione verbale e gestuale che si traduce nelle invocazioni indirizzate all'Addolorata e al Cristo Morto e nelle "corse" dei fercoli.

La morte del Carnevale

In Sicilia si presenta ancora vitale un tipo di cerimonia carnevalesca – in passato diffusa in tutta l'area europea – che prevede il compianto e la distruzione di un fantoccio consistente nella personificazione stessa del Carnevale (*Nannu*, *Cannaluvvari*). Gli eccessi verbali, gestuali e alimentari che caratterizzano la messa in scena di questi "funerali fittizi" riconiugano con evidenza la dimensione orgiastica tipica delle feste d'inizio d'anno⁵⁶. Per il contesto siciliano si può attestare la continuità della mascherata negli ultimi tre secoli: dalla segnalazione settecentesca del marchese di Villabianca (ed. mod. 1991: 129-131) alle ampie descrizioni contenute nella letteratura demologica (cfr. specialmente Guastella 1887: 146-147, Pitrè 1889/I: 96-101, Salomone Marino 1897: 216-218, Alesso 1917: 22-23). Riportiamo per esemplificazione due passi tratti dai testi di Giuseppe Pitrè e di Michele Alesso:

Il *Nannu* o *Nannu di Carnalivari* è la personificazione del Carnevale, la maschera principale, massima, l'oggetto di tutte le gioie, di tutti i dolori, de' finti piagnistei, del pazzo furore di quanti sono spensierati e capi scarichi. Trovar la sua fede di battesimo è tanto difficile quanto trovar l'origine d'un uso obliterato; ma senza dubbio, trasformato e mistificato com'è, egli discende in linea retta da un personaggio mitico della remota antichità di Grecia e di Roma. La sua storia è lunga, ma la sua vita è così breve che si compie dalla Epifania all'ultimo giorno di Carnevale.

Ordinariamente lo si immagina e rappresenta come un vecchio fantoccio di cenci, goffo ed allegro; vestito dal capo ai piedi con berretto, col-

lare e cravattono, soprabito, panciotto, brache, scarpe. Lo si adagia ad una seggiola con le mani in croce sul ventre, innanzi le case, ad un balcone, ad una finestra, appoggiato ad una ringhiera, affacciato ad una loggia; ovvero lo si mena attorno. Più comunemente è una maschera vivente, sur un carro, sur un asino, una scala, una sedia, va in giro accompagnato dal popolino che sbraita, urla, fischia prendendosi a gomitate. [...] Per lui tutto un popolo è ammattito. Le nenie sopra riferite fan parte delle esequie che d'ordinario gli si anticipano; ma gli ultimi momenti, altro che nenie! Allora, come scriveva il Villabianca, «si suppone morto il Carnevale, e se ne conduce il cadavere [...] menandolo alla *Forca*. Per tutte le strade e da per tutto si piange quindi il Carnevale e si grida *Nannu Nannu!*», ovvero *Muriu me figghiu Carnalivari!* (Catania) (Pitrè 1889/I: 96-98).

Non era raro il caso di assistere ad una scena che andava per le bocche di tutti e che rappresentava la *morti di Carnalivari* o, altrimenti detta, *di lu Nannu*. Un finto vecchione, il *Nannu*, imbottito di stoppa e vestito goffamente, veniva adagiato sur un cataletto, portato a spalla da quattro persone in maschera (tunica bianca e mantelletta nera), mentre una doppia fila di giovani vestiti in maschera, avvolti in ampi e bianchi lenzuoli, seguivano il preteso feretro, tenendo in mano una torcia accesa e, a passi lenti e cadenzati, andavano per le vie della città [Caltanissetta], biascicando chi sa quali parole, incomprensibili. Il corteo, di tratto in tratto, per lo più si fermava nei crocicchi o nelle piazze.

Tutti circondavano la bara e, incurvandosi sul deposto cataletto, piangevano, schiamazzavano, mandando acutissimi urlì: *Ab, Nannu, Nannu, pirchè mi lassasti? Comu àmu a fari senza di ti...a?! Oh, Nannu di lu me cò...ri!* Quindi si fingeva di strapparsi i capelli di stoppa; quindi altri lamenti e altri gridi assordanti; si cantavano non sappiamo quante stramberie, finché il corteo riprendeva il cammino, mentre s'intonava una specie di *miserere* o di *de profundis* a due cori, che, a titolo di curiosità, riportiamo. Il primo coro, in tono lamentevole, cantava:

*Muriu lu Nannu,
lu Nannu muriu,
pri fin'a n'âtr'annu
nun pipita cchiù!
Lu Nannu muriu,
lassau lu munnu,
lu jocu e lu sbjiu
nun turnanu cchiù.
Muriu lu Nannu
e batti lu toccu,*

*pri fin'a n'âtr'annu
nun pipita cchiù.*⁵⁷

E il secondo coro, sulla stessa intonazione, ripeteva le ultime parole cadenzate di ogni verso (Alesso 1917: 22).

Momento apicale di un *pathos* collettivo drammatizzato a forti tinte, cui la lettura del “testamento” forniva adeguato impulso, la fine di Carnevale, straziato dai suoi eccessi o dall'altrui violenza (bruciato, impiccato, smembrato), consentiva comunque la catarsi. Il testamento comportava difatti: *a*) la distribuzione simbolica delle parti del corpo come lascito; *b*) la pubblica ammissione delle trasgressioni (di ordine etico, morale ecc.) verificatesi entro la comunità lungo il corso dell'anno appena trascorso. Il fantoccio del *Nannu* (Nonno) acquista così valore di “capro espiatorio” esso deve essere ritualmente distrutto per liberarsi di ciò che è “vecchio”, “negativo”, del “tempo consumato” che deve così aprirsi al nuovo ciclo e garantire una rigenerazione nel segno del benessere e della prosperità. Per questo al testamento seguiva la messa a morte per rogo, come del resto ancora accade in diversi paesi (Cinisi, Mezzojuso, Villafrati, Termini Imerese, Sciacca, Acireale) e in alcuni rioni popolari di Palermo come il Capo, il Borgo, la Zisa e Ballarò (cfr. I. E. Buttitta 1999: 50-55, Bonanzinga 2003: 82-87). Alla Zisa abbiamo documentato il rogo (*abbruciatina*) di due fantocci imbottiti di petardi (il *Nannu* e la *Nanna*), accompagnato dal clamore di bambini e adulti che assistono. Significativo all'interno della cerimonia il grido *U cunsulatu, u cunsulatu!*, il cui riferimento al *cunsulu* (pranzo funebre), tuttora offerto da amici e parenti alla famiglia in lutto in molti luoghi della Sicilia (cfr. nota 22), allude al festoso consumo di bevande, focacce e dolci che conclude la rappresentazione⁵⁸.

Esemplare persistenza fino a un recente passato del lamento in ambito urbano è un documento rilevato nel quartiere Tirone a Messina. La donna che lo esegue, tra le ultime rappresentanti di una tradizione ormai disgregatasi, ne cadenza il ritmo con la gestualità tipica del pianto funebre (*triulu* o *triulietta*), sul quale d'altronde il lamento per *Cannaluvari* si modella sia nell'inserimento di esclamazioni gridate (*Figghiu, figghiu!*) sia nella ripresa di temi che rievocano la vita del “defunto”⁵⁹. Originariamente il *triulu* si usava accompagnare con il tamburello (*tammureddu*), sostituito parodico del tamburo a bandoliera normalmente impiegato nei cortei funebri⁶⁰. La melodia, contenuta entro un intervallo di quinta, si articola in quattro frasi di andamento discendente. La voce procede per gradi congiunti in stile prevalentemente sillabico (ES. MUS. 24):

*Figgghiu meu Cannaluvari
la sosizza ti fici mali,
tâ manciasti a ccaddozza a ccaddozza
t'appuntau nte cannarozza.
Figgghiu!*

*Cannaluvari supra a bbutti
annau mi piscia e pisciau a ttutti,
cu nna fòggbia di scalora
si nn'annau senza parola.
Figgghiu!*

*E chiamàtici a Franchina
mi cci fa l'ultima pinnicillina.
E chiamàtici a Suraci
câ malatìa è llonga e nnon mi piaci.
Figgghiu, comi ti nni stai annannu!*

*Cannaluvari supra u molu
chi vinnìa i pumadoru,
la bbilanza cciâ tinìa
dda iarrusa di sò zzia.
Figgghiu Cannaluvari, comi ti nni stai annannu!*

*Cannaluvari c'annasti e vvinisti
iè di dda cosa chi nni facisti?
Mughieri mia nun ti pigghiari pena
l'àiù sabbata nta la bbannunera.*

*Cannaluvari murù di notti
lassau imbrogghi aret'i potti.
Figgghiu Cannaluvari, figghiu!*

(Figlio mio Carnevale / la salsiccia ti ha fatto male,
/ te la sei mangiata pezzo a pezzo / ti è rimasta sul
gozzo. / Figlio! // Carnevale sulla botte / andò
per pisciare e pisciò su tutti, / con una foglia di ci-
coria / se n'è andato senza parola. // E chiamategli
Franchina / per fargli l'ultima penicillina. / E
chiamategli Soraci / che la malattia è lunga e non
mi piace. / Figlio, come te ne stai andando! //
Carnevale sul molo / che vendeva pomodori, / la
bilancia gliela reggeva / quella canaglia di sua zia.
// Carnevale che sei andato e venuto / di quella
cosa che ne hai fatto. / Moglie mia non ti pren-
dere pena / l'ho conservata dentro i calzoni. //
Carnevale è morto di notte / ha lasciato imbrogli
dietro le porte. / Figlio Carnevale, figlio!)

A Troina la lamentazione si collegava invece al tema del "testamento". Il vecchio *Cannaluvari* non fa in tempo a ingozzarsi e lascia in eredità una tavola riccamente imbandita, auspice della futura abbondanza alimentare. La nenia (*rrièpitu*) si eseguiva nell'ultimo giorno di festa, attorno al fantoccio deposto per strada, sempre secondo modalità sonoro-gestuali intese a parodiare una lamentazione fune-

bre. Riportiamo un testo raccolto da Pino Biondo dalla voce di uno fra gli ultimi testimoni delle antiche cerimonie carnevalesche del paese. Il modulo melodico presenta profilo discendente è contenuto entro una terza minore e rispecchia una stereotipia ampiamente riscontrabile nelle lamentazioni funebri reali (ES. MUS. 25)⁶¹:

*Eh figghiu miu, ggioia!
E ccomu facimu senza di tia?
E mmi lassasti a picciòcia nnò piattu, figghiu!
I cadduna câ muddica macari, figghiu!
Ie ddu bbieddu maiali c'ammazzasti mû lassasti,
figghiu.
Ddi cudduruna bbieddi mpiattati, figghiu!
Oh figghiu!
E ccom' ai' è ffari senza di tia, figghiu!
Oh figghiu!
Ddi maccarruna, figghiu!
Oh figghiu, figghiu!
Ggioia mia Cannaluvari, tu eri u spassu dâ famìggbia!
Oh ggioia! Oh!
Cannaluvari figghiu, comu facimu senza di tia? Ah
figghiu!
Ddu bbeddu salami, figghiu!
Dda pignuccata, figghiu!
Ah figghiu miu, figghiu!
La tàvula cunzata mi lassasti, figghiu!
Comu èravu bbieddu, ggioia mia!
Ah Cannaluvari miu! Ah Cannaluvari miu!*

(Eh figlio mio, gioia! / E come facciamo senza di te? / E mi hai lasciato la minestra nel piatto, figlio! / Pure i cardi con la mollica, figlio! / E il bel maiale che hai ammazzato me lo hai lasciato, figlio! / Quelle belle focacce nei piatti, figlio! / Oh figlio! / E come devo fare senza di te, figlio! / Oh figlio! / Quei maccheroni, figlio! / Oh figlio, figlio! / Gioia mia Carnevale, tu eri lo spasso della famiglia! / Oh gioia! Oh! / Figlio Carnevale, come facciamo senza di te! Ah figlio! / Quel bel salame, figlio! / Quella pignoccata, figlio! / Ah figlio mio, figlio! / Mi hai lasciato la tavola apparecchiata, figlio! / Com'eri bello, gioia mia! Ah Carnevale mio!)

Il rovesciamento parodico delle cause del decesso (troppa salsiccia e troppo vino) ribalta tuttavia il senso del canto e suggerisce il valore rigenerante del riso e dell'*eros* in una festa che ancora oggi celebra, se non la rinascita della natura come era nei contesti agrari, almeno la gioia stessa di vivere. Il fatto di ricorrere ai tradizionali moduli espressivi del cordoglio è però una spia molto eloquente della arcaica ideologia sottesa alla pratica. Del vecchio *Nannu* ci si deve liberare, ma è meglio mediare l'i-

inevitabile trapasso con adeguati lamenti, anche se burleschi, così «Per un anno non parla più!», come recita la nenia che si intonava a Caltanissetta. È pertanto l'azione vivificatrice del riso a trasformare – come già rilevava Propp (1978: 189-190) – la morte in una rinascita: a garantire una sicura transizione dal vecchio al nuovo.

Note

¹ Sulle “celebrazioni della morte” nelle società tradizionali, si vedano tra gli altri: Van Gennep 1946 e 1981; De Martino 1975; Granet-Mauss 1975; Thomas 1976; Lombardi Satriani-Meligrana 1982; Huntington-Metcalf 1985; Hertz 1994; Buttitta 1995; Di Nola 1995a, 1995b.

² Per alcune ricerche sui suoni delle campane relative all'area italiana, cfr. Comandini 1966, Nesti 1987, Biella 1989 e Stasi 1993; per la Sicilia si vedano: Pitre 1882; Favara 1957/II: 581-582 (con trascrizioni musicali); Bonanzinga 1993b: 44-46, 80-81, 98-100.

³ *Rilevamento*: Isnello (PA), 12/04/1999. *Esecuzione*: Pietro Lanza e Sebastiano Mazzola. *Ricerca*: S. Bonanzinga e Vincenzo Ciminello.

⁴ *Rilevamento*: Mussomeli (CL), 30/03/1990. *Testimonianza*: Vincenzo Spina. *Ricerca*: S. Bonanzinga.

⁵ La distinzione secondo il sesso e l'età nell'annuncio pubblico del decesso mediante il suono delle campane viene a esempio illustrata da Van Gennep (1946/t. I: 691-696), che schematizza i diversi usi riscontrati in Francia, e più di recente da Jean-Claude Bouvier (2003), che concentra l'analisi sulle consuetudini adottate in Provenza. Per alcune considerazioni relative agli usi calabresi e sardi, assai prossimi a quelli rilevati in Sicilia, si vedano: Lombardi Satriani-Meligrana 1982: 24-25; Satta 1982: 285-287; Ricci 1996: 166-170.

⁶ In due note a piè di pagina Ciaccio specifica che: la *diana* – anche detta *Pater Noster* – consisteva in «alcuni tocchi di campana» suonati «al primo far del giorno»; l'*Ave Maria* si eseguiva «mezz'ora dopo il tramonto del sole»; l'*appello* «si suonava con tocchi separati» e la *mota* «con strascinio di tocchi».

⁷ *Rilevamento*: Mussomeli (CL), 30/03/1990. *Esecuzione*: Vincenzo Spina. *Ricerca*: S. Bonanzinga. Documento sonoro edito in Bonanzinga *cd*.1995: brano 41.

⁸ *Rilevamento*: Antillo (ME), 05/01/1993. *Esecuzione*: Padre Egidio Mastroeni. *Ricerca*: S. Bonanzinga e Fati-

ma Giallombardo. Documento sonoro edito in Bonanzinga *cd*.1995: brano 39.

⁹ *Rilevamento*: Antillo (ME), 05/01/1993. *Esecuzione*: Sebastiano Mastroeni. *Ricerca*: S. Bonanzinga e Fatima Giallombardo. Documento sonoro edito in Bonanzinga *cd*.1995: brano 40.

¹⁰ *Rilevamento*: Calamònci (AG), 28/03/1992. *Esecuzione*: Padre Mario Di Nolfo. *Ricerca*: S. Bonanzinga e Giovanni Moroni. Documento sonoro edito in Bonanzinga *cd*.1995: brano 38.

¹¹ *Rilevamento*: Sortino (SR), 02/09/2005. *Esecuzione*: Vincenzo Giampapa. *Ricerca*: S. Bonanzinga. Documenti sonori editi in Bonanzinga *cd*.2008: *cd*I/brani 38, 40, 42 e *cd*II/brano 1.

¹² Cfr. nota 3.

¹³ Cfr. nota 11. Documento sonoro edito in Bonanzinga *cd*.2008: *cd*I/brano 44.

¹⁴ Cfr. nota 10. Documento sonoro edito in Bonanzinga *cd*.1995: brano 48.

¹⁵ Cfr. nota 3.

¹⁶ *Rilevamento*: Petralia Sottana (PA), 26/03/1995. *Esecuzione*: Giuseppe Macaluso. *Ricerca*: S. Bonanzinga e Rosario Perricone. Documenti sonori editi in Bonanzinga *cd*.1995: brani 46-47.

¹⁷ La nozione di *suono-segnale* è stata elaborata da Murray Schafer (1985: 22). Per un'applicazione al contesto tradizionale siciliano si veda Bonanzinga 1993b: 36-38, 79-110.

¹⁸ Tra gli studi sulla lamentazione funebre nel contesto euro-mediterraneo antico e moderno si vedano: Van Gennep 1946/t. I: 679-687; Toschi 1947 e 1952; Cirese 1951; Alexiou 1974; De Martino 1954 e 1975; Faranda 1992. Tra i contributi di interesse etnomusicologico si segnalano: De Martino 1975: 97-101 (analisi musicale di Diego Carpitella); Palombini 1989; Brailoiu 1993; Ricci 1996: 172-182. Per la Sicilia si vedano in particolare Bonanzinga 1995: 57-64 e Guggino 2004: 334-353.

¹⁹ Ahimè, com'è crollata la mia casa! / Com'è caduta e non s'alza più questa colonna! / E ora, chi me lo porta il pane? / E ora, chi me le semina le fave? / E ora, chi me li raccoglie i *chierchi* (varietà di legumi)? / E ora, chi li sfama questi figli? / Ahimè! chi gliela porta la notizia a Piana / Ahimè! chi li avvisa i parenti? / E chi ti piange, marito mio? / E chi ti piange e t'accompagna? / E chi viene sulla tomba? / Ahimè! come sei finito, marito mio! Ahimè!

²⁰ Per ulteriori considerazioni riguardo ai diversi registri espressivi riscontrabili nelle lamentazioni funebri siciliane, cfr. Guggino 2004: 338-340. Si vedano inoltre i testi poetici di due lamenti funebri registrati da Antonino Uccello nel 1960 a Vizzini (CT) e a Canicattini Bagni (SR), trascritti e commentati da Gaetano Pennino (2004: 137-140, 181-183, documenti sonori editi nei CD allegati al volume: I/29 e II/4).

²¹ Riguardo ai tentativi di normalizzazione del lamento funebre operati dalla Chiesa attraverso le prescrizioni sinodali, si vedano in particolare Cirese 1953 e Corrain-Zampini 1967.

²² Tra gli usi funebri in Sicilia ancora vitali, soprattutto nei centri minori, va ricordato almeno il pranzo (*cànsulu, cunsulatu*) offerto alla famiglia in lutto da parenti o amici, secondo un codice cerimoniale che riafferma la profonda complementarità esistente tra i fondamentali momenti delle nozze e della morte: «[...] la connessione è giustificata dai processi di congiunzione e di disgiunzione che inevitabilmente si accompagnano a questi passaggi obbligati della vita umana. [...] Il banchetto matrimoniale e il consolo riflettono le dinamiche sociali sollecitate dalla formazione del nuovo nucleo familiare che afferma la vita e dall'evento doloroso che la nega, attraverso inversioni significative concernenti le tecniche di distribuzione e di consumo degli alimenti, oltre che la loro preparazione e qualità» (D'Onofrio 1992: 65). Per una più ampia analisi centrata sul valore simbolico degli alimenti nei contesti rituali siciliani si veda in particolare Giallombardo 2003a.

²³ L'aristocratico palermitano menziona le sonorità "canoniche" dell'ufficio funebre, ricordando i "tocchi delle campane", le "preci di misericordia" e le musiche bandistiche: «[...] anche ne' nostri tempi bastantemente si osservò da' Siciliani l'usanza di funerarsi i magnati, come i cittadini d'inferiore ordine, di processionare i cadaveri sino alla chiesa [...] allora li monaci, frati, oltre alli sacerdoti parrocchiani, le confraternite e pie compagnie della città, ne formavano la condotta sotto i tocchi sempre delle campane a mortorio, alternandone con questi tocchi le preci di misericordia, implorate e cantate da bande e drappelli insieme di musicisti professori e strumentisti di fiato, procedenti immediati alla bara» (ed. mod. Villabianca 1989: 56).

²⁴ Significativo riflesso di una ideologia arcaica della morte è l'impiego di espressioni quali *fari na bbella festa* (fare una bella festa) o *chi bbella festa chi cci ficiru* (che bella festa che gli hanno fatto) per riferirsi alla solennità con cui si è celebrato un rito funebre, che come le altre "feste" (matrimoni, battesimi, ecc.) deve essere adeguatamente immortalato con fotografie e filmati (cfr. Perricone 2000: 57).

²⁵ *Rilevamento*: Rosolini (SR), 24/03/1989. *Esecuzione*: Banda Comunale di Rosolini; voce femminile. *Ricerca*: Fabio Politi. Documento sonoro edito in Bonanzinga *cd.1995*: brano 42. Oltre che durante i funerali, i complessi bandistici eseguono l'intero repertorio delle marce funebri durante le processioni della Settimana Santa (cfr. *infra*).

²⁶ *Rilevamento*: Sommatino (CL), 27/08/1988. *Esecuzione*: voce femminile. *Ricerca*: Antonella Corrado. Documento sonoro edito in Bonanzinga *cd.1995*: brano 43.

²⁷ *Rilevamento*: Sommatino (CL), 10/01/2001. *Esecuzione*: Maria Selvaggio. *Ricerca*: Alberto Nicolino. Testimonianze parzialmente editate in Nicolino *dvd.2006*: sezione "Filmato" scena 4, sezione "Canti", brano 10. Si ringrazia l'autore per avere reso disponibile la videoregistrazione originale.

²⁸ *Rilevamento*: Calamònci (AG), 16/12/1995. *Esecuzione*: Giuseppa Inga. *Ricerca*: S. Bonanzinga, Fatima Giallombardo e Rosario Perricone. Documento sonoro edito in Bonanzinga *cd.1995*: brano 42. Videoripresa conservata presso l'archivio del Folkstudio di Palermo.

²⁹ Una trascrizione musicale di questa lamentazione funebre è stata eseguita dal musicista palermitano Giovanni Sollima (cfr. Guggino 2003: 342-343), che ha anche utilizzato il documento sonoro nell'ambito di una sua composizione intitolata *I canti* (ed. Sonzogno, Milano 1998, riprodotta in Guggino 2004: 386-389). Riguardo a questa singolare esperienza di rielaborazione di materiali musicali della tradizione orale siciliana si vedano le stimolanti osservazioni di Elsa Guggino (2004: 380-392).

³⁰ *Rilevamento*: Sortino (SR), 25/11/2004. *Esecuzione*: Sofia Fontana (madre) e Pina Garofalo (figlia). *Ricerca*: S. Bonanzinga. Documento sonoro edito in Bonanzinga *cd.2008*: CD1/brano 43.

³¹ Riguardo all'attività degli *orbi* si vedano in particolare: Buttitta A. 1960; Guggino 1980, 1981, 1988; Bonanzinga 1993a, 1995. Documenti sonori sono contenuti in: Garofalo-Guggino *d.1987*; Lo Castro-Sarica *cd.1993*: brani 24-26; Bonanzinga *cd.1995*: brani 45, 49; Bonanzinga *cd.1996b*: brani 1, 2, 7, 9.

³² Va segnalato che per 'novene' (*nnuveni, nnueni*) si intendono sia le pratiche rituali consistenti in un ciclo di preghiere (recitate e cantate) svolte nei nove giorni antecedenti a una data ricorrenza festiva sia i lunghi canti devozionali suddivisi in *parti* o *iurnati* (giornate) da eseguirsi sempre nei nove giorni precedenti all'evento da celebrare. Si osserva quindi nel secondo caso una significativa coincidenza lessicale tra 'occasione' e 'forma poetico-musicale'.

³³ I testi delle orazioni – o *diesille*, sicilianizzazione di *Dies irae*, una delle "sequenze" della liturgia funebre – si

diversificavano a secondo dei destinatari. Più frequenti erano le *diesille* per figli, genitori e fratelli, ma non mancavano quelle dedicate a zii, nipoti, suoceri e cognati (cfr. Pitre 1870-71/I: 37-38).

³⁴ *Rilevamento*: Palermo (rione Romagnolo), 24/10/1970. *Ricerca*: Elsa Guggino (Folkstudio di Palermo, bobina 83, brano 1). Documento sonoro edito in Garofalo-Guggino *d.*1987: brano A/6.

³⁵ Si ringrazia Giuseppe Giordano per avere fornito la versione digitale della trascrizione musicale.

³⁶ *Rilevamento*: Messina, 01/12/1991. *Esecuzione*: Felice Pagano (voce e violino); Domenico Santapaola (chitarra). *Ricerca*: S. Bonanzinga e Giuseppe Giacobello. Documenti sonori editi in Bonanzinga *cd.*1996b: brano 1 (prima giornata della “Novena dei Defunti”) e Bonanzinga *cd.*1995: brano 45 (“Orazione della madre morta”).

³⁷ Cfr. nota 36. Documento sonoro edito in Bonanzinga *cd.*1995: brano 49.

³⁸ Quinta e sesta strofa di questa “orazione” sono varianti di un testo riportato sia da Pitre (1870-71: 63) sia da Vigo (1870-74: 401), che lo inserisce però tra le *ninnananne* di argomento religioso.

³⁹ *Rilevamento*: Sortino (SR), 23/11/2000. *Esecuzione*: coro di voci miste. *Ricerca*: S. Bonanzinga. Documento sonoro edito in Bonanzinga *cd.*2008: CDI/brano 39.

⁴⁰ Questo il commento di Gaetano Pennino, che ha di recente curato l’edizione discografica del documento sonoro: «La melodia, che presenta una forte stilizzazione di carattere struggente, sottolineata dall’ampiezza dei portamenti condotti dalle voci al registro acuto, anche nell’ambito di ampi spazi intervallari, si estende lungo tutto l’arco dell’andamento strofico, senza ripetizioni di microstrutture; il risultato espressivo è fortemente connotato da una impronta di carattere pietistico, quasi una contrizione arrendevole non priva di una retorica implorante ricorrente in molti componimenti di origine chie-sastica» (2004: 152; CD allegato al volume I/36).

⁴¹ Tra le antologie discografiche specificamente dedicate alle tradizioni musicali della Settimana Santa in Sicilia, si segnalano: Guggino-Macchiarella *d.*1987; Macchiarella *d.*1989, *cd.*1996; Sarica *d.*1990; Garofalo-Guggino *cd.*1993; Fugazzotto-Sarica *cd.*1994; Biondo *cd.*2004. Si vedano inoltre: Bonanzinga *cd.*1996a, brani 13-19; Bonanzinga *cd.*1996b, brani 11-18; Acquaviva-Bonanzinga *cd.*2004, brani 26-29. Sui canti della Passione si vedano Macchiarella 1995a e Bonanzinga 2004. Per una più generale trattazione riguardo ai riti della Pasqua in Sicilia si vedano: Buttitta A. 1978, 1990; Giallombardo 1977, 1990, 2003a; Buttitta I. E. 1999, 2002.

⁴² A Palermo come a Messina gli *orbi* eseguivano la “novena dell’Addolorata” (*nuvena d’Addulurata*), tramandata sia nei libretti a stampa (cfr. a es. Carollo 1883) sia nei quaderni manoscritti custoditi dagli stessi suonatori (cfr. Guggino 1988: 36-37 e La Camera 1961: 8). Gli ultimi *orbi* palermitani eseguivano inoltre il Passio (*Pàssiu*), documentato già alla fine dell’Ottocento da Alberto Favara (1957/II: n. 681) e audioregistrato nel 1970 da Elsa Guggino (1988: 165-166; trascrizione musicale di Girolamo Garofalo e Gaetano Pennino in Guggino 1988: 183-189; documento sonoro riprodotto Garofalo-Guggino *d.*1987: brano A/5).

⁴³ *Rilevamento*: San Filippo Superiore (fraz. di Messina), 28/03/1991. *Esecuzione*: gruppo di bambini (voci e tabelle). *Ricerca*: S. Bonanzinga e Giuseppe Giacobello. Documento sonoro edito in Bonanzinga *cd.*1996a: brano 13.

⁴⁴ *Rilevamento*: Ventimiglia (PA), 02/04/1999. *Esecuzione*: confrati dell’Addolorata, detta anche Confraternita “dei Mastri” (voci, tromba e tamburo). *Ricerca*: Vincenzo Ciminello.

⁴⁵ *Rilevamento*: Mirto (ME), 25/03/1999. *Esecuzione*: coro maschile (voci principali Vincenzo Lanuto, Salvatore Randazzo, Cirino Sapone). *Ricerca*: S. Bonanzinga. Una registrazione di questo canto venne realizzata nel 1954 da Alan Lomax e Diego Carpitella (cfr. Carpitella-Lomax *cd.*2000: brano 27).

⁴⁶ *Rilevamento*: Misilmeri (PA), 29/03/1997. *Esecuzione*: Giuseppe Saitta (voce) e confrati del SS. Sacramento (tabelle). *Ricerca*: S. Bonanzinga.

⁴⁷ *Rilevamento*: Pachino (SR), 24/03/1989. *Esecuzione*: Giancarlo Cutrari (tamburo), Angelo Ricciarello (tromba). *Ricerca*: Claudia Giordano.

⁴⁸ *Rilevamento*: Vicari (PA), 14/04/1995. *Esecuzione*: Giorgio Peri (voce e tabella); Giuseppe Pecoraro (tamburo). *Ricerca*: S. Bonanzinga e Fatima Giallombardo. Documento sonoro edito in Bonanzinga *cd.*1996b: brano 15.

⁴⁹ I canti polivocali presentano una struttura ricorrente basata su principi armonici tonali derivati dal canto liturgico: un solista svolge la melodia e il coro realizza accordi diversamente costituiti in coincidenza delle cadenze intermedie e finali (cfr. Macchiarella 1995a, 1995b). La voce conduttrice, di solito caratterizzata da pregevoli melismi, ha anche il compito di enunciare il testo verbale. I diversi repertori locali comprendono un numero variabile di canti con testo in latino, siciliano e italiano. L’adozione di procedure musicali di ascendenza ecclesiastica e l’impiego di componimenti di frequente origine letteraria segnalano evidenti interferenze fra gli usi musicali di tradizione orale e i prodotti dell’alta cultura.

⁵⁰ *Rilevamento*: Butera (CL), 21/04/2000. *Esecuzione*: Rocco Chiolo, Giuseppe Marsana, Rocco Sciascia, Gaetano Tinnirello (voci); Salvatore Cacioppo (tamburo), Fabio Guzzardella (tromba). *Ricerca*: S. Bonanzinga.

⁵¹ *Rilevamento*: Messina, 24/03/1989. *Esecuzione*: Angelo Ballarò e Giuseppe Ballarò (tamburi). *Ricerca*: S. Bonanzinga e Giuseppe Giacobello. Documento sonoro edito in Bonanzinga *cd*.1996a: brano 15.

⁵² *Rilevamento*: Misilmeri (PA), 14/04/2006. *Esecuzione*: Vincenzo Lombardo e Vincenzo Saitta (tamburi). *Ricerca*: Giuseppe Giordano (cfr. Giordano 2006: 53-55).

⁵³ *Rilevamento*: Palermo, 07/08/1991. *Esecuzione*: Maurizio Aucello e Onofrio Aucello (tamburi). *Ricerca*: S. Bonanzinga.

⁵⁴ *Rilevamento*: Sant'Anna (fraz. di Caltabellotta, AG), 06/04/1996. *Esecuzione*: voci delle donne durante la processione. *Ricerca*: Giovanni Moroni e Rosario Perricone. Documento sonoro edito in Bonanzinga *cd*.1996b: brano 16.

⁵⁵ Documentazioni sonore di marce funebri eseguite durante le processioni della Settimana Santa si possono ascoltare in: Pennino-Politi *d*.1989: d.II/brano D; Garofalo-Guggino *cd*.1993: brano 8; Bonanzinga *cd*.2008: CDII/brano 4).

⁵⁶ Riguardo alla diffusione dei funerali parodici in area euromediterranea si vedano tra gli altri: De Martino 1975: *passim*; Toschi 1976: 228-343; Propp 1978: 135-190; Lombardi Satriani-Meligrana 1982: 44-50; Satta 1982: 117-125; Caro Barroja 1989: 101-138. Riguardo alla interpretazione delle cerimonie carnevalesche rilevabili in Sicilia si vedano in particolare Buttitta 2003 e Giallombardo 2003b.

⁵⁷ È morto il *Nannu*, / il *Nannu* è morto, / fino al prossimo anno / non parla più! // Il *Nannu* è morto, / ha lasciato il mondo, / il gioco e il sollazzo / non tornano più. // È morto il *Nannu* / e batte il tocco [di campana], / fino al prossimo anno / non fiaterà più.

⁵⁸ *Rilevamento*: Palermo (rione Zisa), 28/02/1995. *Esecuzione*: Francesco Argante (organizzatore della cerimonia). *Ricerca*: S. Bonanzinga e Fatima Giallombardo. Documento sonoro edito in Bonanzinga *cd*.1996a: brano 11.

⁶⁰ *Rilevamento*: Messina (rione Paradiso), 03/09/2003. *Testimonianza*: Maria Costa. *Ricerca*: S. Bonanzinga.

⁶¹ *Rilevamento*: Troina, 1999. *Esecuzione*: Basilio Arona. *Ricerca*: Pino Biondo. Documento sonoro edito in Biondo *cd*.2002: brano 8.

Esempi musicali

Le trascrizioni musicali inedite – eseguite da Santina Tomasello (ess. 4, 6; con la collaborazione di S. Bonanzinga ess. 2, 5, 7-9) e Alessandro Giordano (es. 1) – sono state effettuate ricorrendo alle normali risorse del pentagramma, opportunamente integrate dalla indicazione cronometrica della durata di ogni frase e dai seguenti segni diacritici: ↑ (più acuto della nota segnata); ↓ (più grave della nota segnata); → (più veloce del valore segnato); ← (più lento del valore segnato); ' (presa di fiato); × (nota a intonazione non ben determinata). La disposizione grafica di ogni trascrizione segue la struttura fraseologica. Ogni frase melodica corrisponde a un rigo di pentagramma: senza divisione in battute per andamenti ritmici liberi; utilizzando la mezza stanghetta per segnalare i ritmi tendenzialmente mantenuti e le barre di misura canoniche nei casi di ritmi rigidamente rispettati. Gli esempi 1-7 presentano struttura armonica tonale e pertanto le alterazioni sono indicate in chiave. Negli esempi 8 e 9 le alterazioni valgono per tutte le note della stessa altezza presenti nella frase. Per semplificare la lettura si è operata in due casi (ess. 6 e 9) la trasposizione in *sol*₃ (l'indicazione dell'effettiva *finalis* precede la trascrizione).

1. Ritmi di tamburo per accompagnare la somministrazione del viatico

Esecuzione: Francesco Maltese. *Rilevamento:* Salemi (TP), 1900 ca.

Fonte: Favara 1957/II: 548-550.

a) Dalla Chiesa alla casa dell'ammalato

FRANCESCO MALTESE

Andante moderato



Questa è la formula più antica, autentica, un motivo *angustus*.

Altra formula, motivo *angustus*:




Altra formula (strofe *doemiaica*):

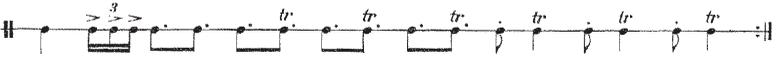
Contrada San Ciro
ZU' PETRU

Si ripete 3 volte

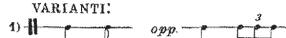


Altra formula:

Contrada San Ciro
Padre FARINA

VARIANTI:



b) Arrivo alla casa dell'ammalato

FRANCESCO MALTESE

Alla formula antica si fa seguire:



c) Benedizione nella casa dell'ammalato

Allegro

FRANCESCO MALTESE
var.

Altra forma:

Allegro

FRANCESCO MALTESE

d) Ritorno alla Chiesa

PIETRO MALTESE

Il ritorno si effettua con la prima formula indicata a lett. a). Quando il corteo giunge in vista della Chiesa, si suona:

Allegro

Altra formula più ricca:

Allegro

Per concludere:

Altra conclusione:

Qualcuno usa pure il motivo della Campaniata:

Altra forma delle stesse strofe:

e) Benedizione in Chiesa

FRANCESCO MALTESE

Avviso al popolo:



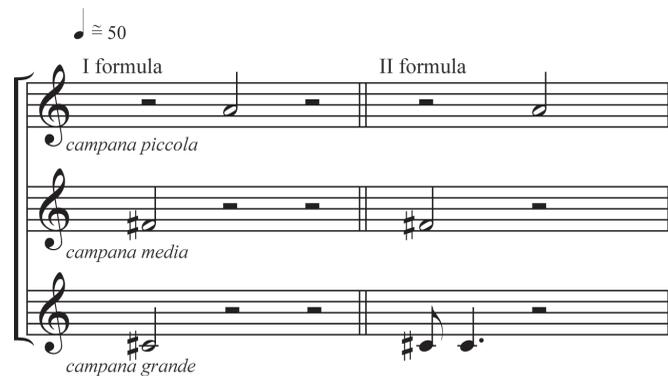
La benedizione:



2. Ritmo delle campane per la commemorazione di un decesso

Esecuzione: Vincenzo Spina. Rilevamento: Mussomeli (CL), 30/03/1990.

Edizione: Bonanzinga cd.1995 (brano 41).



3. Ritmo delle campane per la commemorazione di un decesso

Esecuzione: Mario Di Nolfo. Rilevamento: Calamònci (AG), 28/03/1992.

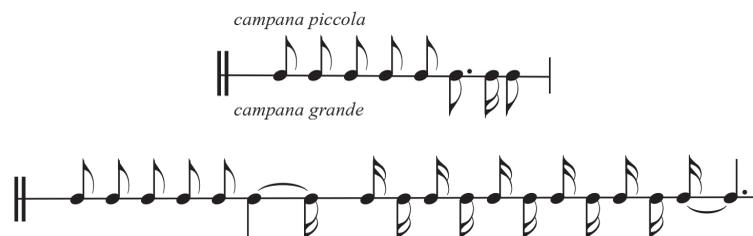
Edizione: Bonanzinga cd.1995 (brano 50).



4. Ritmo delle campane per annunciare il decesso di un bambino non battezzato

Esecuzione: Giuseppe Macaluso. Rilevamento: Petralia Sottana (PA), 26/03/1995.

Edizione: Bonanzinga cd.1995 (brano 46).



5. Lamentazione funebre*Esecuzione:* voce femminile. *Rilevamento:* Sommatino (CL), 27/08/1988.*Edizione:* Bonanzinga cd.1995 (brano 43).

Modulo A (18,1") $\text{♩} \approx 144$

6,4" 5,6"

O ggiò- ia mi, ma- ri- tu! O ggiò- ia mi, ri- tu!

6,1"

Ma co- mu mi las- sa- sti su- la sta vo- ta, lu ma- ri- tu!

Modulo B (8,3") $\text{♩} \approx 144$

4,7" 3,6"

Ggiò- ia, ggiò- ia u ma- ri- tu! Ah- i svin- tu- ra lu ma- ri- tu!

6. Lamentazione funebre*Esecuzione:* Maria Selvaggio. *Rilevamento:* Sommatino (CL), 27/08/1988.*Edizione:* Nicolino dvd.2006

$\text{♩} \approx 160$

7,5"

Pe- na ran- ni lu ma- ri- tu, ma- ri- tu mia!

7,5"

E cco- mu fu sta co- sa lu ma ri tu, ma- ri- tu mia!

7,4"

E ddun- na ti vin- ni stu ma- lan- nu ma- ri- tu, ma- ri- tu mia!

7,4"

E cco- m'a- i'è ffa- ri cu tut- ti sti pa- pan- ciu- lied- di di fig- ghi, lu ma- ri- tu,

8,4"

ma- ri- tu mia!

7,4"

Ggiò- ia mi- a lu ma ri- tu, ma- ri- tu mia!

7. Lamentazione funebre

Esecuzione: Giuseppa Inga. *Rilevamento:* Calamònci (AG), 16/12/1995.

Edizione: Bonanzinga cd.1995 (brano 42).

♩ ≈ 116

Ne- li, Ne- li, lu ma ri tu!

Ca man- cu ti vit- ti ca par- ti- sti pi sur- da- tu pi la ma- li- dit- ta guer- ra, lu ma- ri- tu!

Ti mi i- st'è mman- cu ti vit- ti cchiu- ni, lu ma ri tu!

Sbin- tu- ra- ta- men- ti mi mu- ri- sti, lu ma- ri- tu!

Ne- li, Ne- li, Ne- li, lu ma ri- tu!

Ca mi las- sa- sti na fi- glia di no- vi mi- si, lu ma- ri- tu!

A co- mu cci'â dda- ri' a mman- cia- ri' a tto fi- glia, lu ma- ri- tu!

Modulo ricorrente nella fase acuta della lamentazione

Ne- li, Ne- li lu ma- ri- tu!

8. Lamentazione funebre

Esecuzione: Sofia Fontana e Pina Garofalo. *Rilevamento:* Sortino (SR), 27/11/2000.

Edizione: Bonanzinga cd.2008 (disco I, brano 43).

Modulo A (18,1") ♩ ≈ 144

O _____ ggiò- ia mi, ma- ri- tu! O ggiò- ia mi, ri- tu!

Ma co- mu mi las- sa- sti su- la sta vo- ta, lu ma- ri- tu!

Modulo B (8,3") $\text{♩} \approx 144$

Ggiò- ia, ggiò-ia u ma- ri- tu! Ah- i svin- tu- ra lu ma- ri- tu!

9. Novena dei Defunti

Esecuzione: Angelo Cangelosi (voce e chitarra), Rosario Salerno (voce e violino).
Rilevamento: Palermo, 24/10/1970. *Edizione:* Garofalo-Guggino d.1987 (brano A/6).

violino $\text{♩} \approx 104$

chitarra

$\text{♩} \approx 144$ 1° cantore

Già sò- na- n'a mar- tò- riu li cam- pa- ni, l'ar- ta- ri su di ni- vu- ru vi- stu- ti,

fa- ci- ti ri- fri- gge- ri cri- sti- a- ni^a li pa- ren- ti mor- ti se- ppe- llu- ti.

violino

chitarra

2° cantore

Nna chi-ddi par-ti^o scu-r'a- ssa lun- ta- ni, ar-si di fò-cu^edi du-lu-ri^a- cu-ti,
 ni ri-ci-nu chian-ce- nn'a tu- tti quan-ti: «Smu-vi- ti- v'a pie- tà di st'ar- mi san- ti!»

violino $\text{♩} \approx 152$

chitarra

10. Orazione commemorativa della “madre morta”

Esecuzione: Felice Pagano (voce e violino), Domenico Santapaola (chitarra).
Rilevamento: Messina, 01/12/1991. *Edizione:* Bonanzinga cd.1996b (brano 45).

$\text{♩} \approx 60$ durata totale 19,4'

8 Cun- tim- pla- ti la pe- na, cri- stia- ni, 5,3"

8 dil- l'al- m'in Pur- ga- tò- ri- u ddu- len- ti. 4,5"

8 Quan- nu so- na^u mat- tò- riu^a li cam- pa- ni 5,5"

8 vo- stra ma- tri gri- da gion- nal- men- ti. 4,1"

Preludio e interludio del violino**11. Orazione commemorativa del “bambino morto”**

Esecuzione: Felice Pagano (voce e violino), Domenico Santapaola (chitarra).
Rilevamento: Messina, 01/12/1991. *Edizione:* Bonanzinga cd.1996b (brano 45).

♩. ≈ 112 durata totale 14,1"

O fi- di- li^a- scu- ta^e ssen- ti
 li pa- ro- li cun- sa- cra- ti
 chi ddi- ran- nu ddi nnu- cen- ti
 i ll'a- ni- muz- zi tra- pas- sa- ti.
 Sen- t'un' a- ni- ma chi ddi- ci
 a la sua ma- tri nu- tri- ci.

12. Rosario per la commemorazione dei Defunti

Esecuzione: coro di voci miste. *Rilevamento:* 23/11/2000.
Edizione: Bonanzinga cd.2008 (disco I, brano 39).

durata totale 1' 43"

Gen- ti — vui la cchiù — ddi- vo- ta,
 vui ca si- ti^a Ddiu — cchiù cca- ri,
 nun las- sa- ti cchiù — ppi- na- ri

10,9"
st'a - ni- muz- zi'in ve- ri- tà.

14,3"
Co- mu gri- du- nu sin- ti- ti,

14,0"
co- mu chiàn- ciu- nu mi- schi- ni,

16,0"
fan- nu l'oc- chi^e li la- vi- ni,

8,9"
ddu- man- nan- nu ca- ri- tà.

13. Richiamo dei bambini alla visita del "sepolcro"

Esecuzione: gruppo di bambini (voci e tabelle). *Rilevamento:* San Filippo Superiore (fraz. di Messina), 28/03/1991. *Edizione:* Bonanzinga cd. 1996a (brano 13).

≈ 168

3"

An- na- t'a chie- sa cù Si- gnu- r'è ssu- lu!

14. Richiamo dei confrati durante il giro dei "sepolcri"

Esecuzione: confrati dell'Addolorata (voci, tromba e tamburo).
Rilevamento: Ventimiglia (PA), 02/04/1995.

tamburo ≈ 54

tromba ≈ 58

solo ≈ 72

Fra- tel- li di Ma- ri- a Ddu- lu- ra- ta,

su- si- ti- vi ca tar- du è!

coro

Tar- du è!

15. Lamento per la morte del Cristo

Esecuzione: coro maschile (voci principali Vincenzo Lanuto, Salvatore Randazzo, Cirino Sapone). *Rilevamento:* Mirto (ME), 25/03/1999.

♩ ≈ 88 durata totale 40,3"

prima voce 20,6"

Ma-ria i-tta na vu- ci co-mu na schig-ghia,

coro ci co-mu na schig-ghia,

ci co-mu na schig-ghia,

14,7

qua-nnu mor-tu si vi- st'a lu so fig-ghiu.

qua-nnu mor-tu si vi- st'a lu so fig-ghiu.

voce acuta vi- st'a lu so fig-ghiu.

st'a lu so fig-ghiu.

15"

Quan-nu mor-tu si vi- st'a lu so fig-ghiu.

vi- st'a lu so fig-ghiu.

vi- st'a lu so fig-ghiu.

st'a lu so fig-ghiu.

16. Lamento per la morte del Cristo

Esecuzione: Giuseppe Saitta e confrati del SS. Sacramento (voci e tabelle). *Rilevamento:* Misilmeri (PA), 29/03/1997.

♩ ≈ 80 durata totale 17,5"

È un vèn-ni-ri^er è ddi mar-zu,

quan-nu mu-ri-u lu no-stru Si-gnu-ri.

9,6"

7,9"

17. Richiamo itinerante nei giorni del triduo pasquale

Esecuzione: Giancarlo Cutrari (tamburo), Angelo Ricciarello (tromba).

Rilevamento: Pachino (SR), 24/03/1989.

18. Richiamo itinerante del Venerdì Santo

Esecuzione: Giorgio Peri (voce e tabella); Giuseppe Pecoraro (tamburo).

Rilevamento: Vicari (PA), 14/04/1995. *Edizione:* Bonanzinga cd.1996b (brano 15).

durata totale 10,8"

♩ ≈ 50

tamburo

Ve- ni ve- ni pic- ca- tu- ri
ca ti vo- li llu Si- gnu- ri
ca ti vo- li pir- du- na- ri!

19. Lamento per la morte del Cristo

Esecuzione: Rocco Chiolo, Giuseppe Marsana, Rocco Sciascia, Gaetano Tinnirello (voci); Salvatore Cacioppo (tamburo), Fabio Guzzardella (tromba). *Rilevamento:* Butera (CL), 21/04/2000.

14,4"

16,1"

10,8"

7,4"

durata totale 32,6"

♩ ≈ 56

Dul- ci Ggè- su mi ve- ni lu chian- tu di fà- ri- mi la cru- ci e la spar- ten- za.

Sum- mu Ddiu d'a mu- r'a ma- tu tan- tu, câ mor- si su- pra la cru- ci, oh chi spa- ven- tu! 7,00"

Lu sab- ba- tu Ma- ria spar- ma lu man- tu e ddu- na fi- ni a^lu so pa- ti- men tu. 9,0"

Nni ral- le gra- mu cu lu so cor- pu san- tu, sia la ra- tu lu san- tis- si- mu Sa- cra- men- tu. 6,1"

prima voce ♩ ≈ 88 durata totale 40,1" 17,4"

Sia lo- da- a- tu

seconda voce 22,7"

u Sa cra- me- en- tu!

coro a a a

20. Ritmo dei tamburi per la processione del Venerdì Santo

Esecuzione: Angelo Ballarò e Giuseppe Ballarò (tamburi).

Rilevamento: Messina, 24/03/1989. *Edizione:* Bonanzinga cd.1996a (brano 15).

♩ ≈ 66 14,3''

21. Ritmo dei tamburi per la processione del Venerdì Santo

Esecuzione: Vincenzo Lombardo e Vincenzo Saitta (tamburi).

Rilevamento: Misilmeri (PA), 14/04/2006.

♩ ≈ 85 5^a ca.

1° tamburo 2° tamburo Modulo A

1° tamburo 2° tamburo Modulo B

25. Lamento parodico per la morte del Carnevale*Esecuzione:* Basilio Arona (voce). *Rilevamento:* Troina, 1999.*Edizione:* Biondo cd.2002 (brano 8).

durata totale 15"

The musical score is written in a single system with three staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 8/8. The first staff begins with a tempo marking of ≈ 193 and a dynamic marking of \downarrow . The second staff has a dynamic marking of \uparrow . The third staff has a triplet marking of $\overbrace{3}$ over the first three notes. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across notes. The total duration of the piece is indicated as 15 seconds.

Eh fig- ghìu mi- u, ggiò- - - - ia! 4,3"

E cco- mu fa- ci- mu sen- za di ti- a? 4,6"

E mmi las- sa- sti^a pi- ciò- cia nnò piat- tu, fig- ghìu! 6,1"

Riferimenti

d. = edizione su disco in vinile

cd. = edizione su disco compatto

dvd. = edizione su disco video

Acquaviva Rosario, Bonanzinga Sergio

cd.2004 (a cura di), *Musica e tradizione orale a Buscemi*, con volume allegato, Regione Siciliana, Assessorato dei Beni culturali e ambientali e della Pubblica istruzione, Palermo.

Alesso Michele

1917 *Il Carnevale di Caltanissetta*, Tip. Popolare, Acireale (Catania).

Alexiou Margaret

1974 *The ritual lament in Greek tradition*, Cambridge University Press, London.

Avolio Corrado

1875 *Canti popolari di Noto. Studii e raccolta*, Tip. Zammit, Noto; ried. con introduzione di A. Buttitta, Edizioni della Regione Siciliana, Palermo 1974.

Barthes Roland

1964 *Éléments de sémiologie*, Seuil, Paris (trad. it. *Elementi di Semiologia*, Einaudi, Torino 1967).

Biella Valter

1989 *I suoni delle campane. Una ricerca etnomusicale nel bergamasco*, Quaderni dell'Archivio della cultura di base, 13, Bergamo.

Biondo Pino

cd.2002 *Suoni e canti popolari nella provincia di Enna. 1. Il ciclo dell'anno*, Circolo Culturale Sportivo "Galaria", Gagliano Castelferrato (Enna).

cd.2004 *La Settimana Santa. Suoni e canti dell'entroterra siciliano*, con volume allegato, Il Lunario, Enna.

Bonanzinga Sergio

1993a *Introduzione*, in F. Bose, *Musiche popolari siciliane raccolte da Giacomo Meyerbeer* [1970], trad. it. Sellerio, Palermo 1993: 9-69.

1993b *Forme sonore e spazio simbolico. Tradizioni musicali in Sicilia*, Folkstudio, Palermo.

1995 *Ciclo della vita e tempo della musica*, libretto allegato a Bonanzinga cd.1995.

cd.1995 (a cura di), *Documenti sonori dell'Archivio Etnomusicale Siciliano. Il ciclo della vita*, 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 frastuoni di festa in Sicilia*, Folkstudio, Palermo.

cd.1996b *Documenti sonori dell'Archivio Etnomusicale Siciliano. Il ciclo dell'anno*, Centro per le Iniziative musicali in Sicilia, Palermo.

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.

2003 *Un sistema cerimoniale bipolare*, in Bonanzinga - Sarica 2003: 53-100.

2004 *Suoni e gesti della Pasqua in Sicilia*, in "Archivio Antropologico Mediterraneo", 5/7 (2002-2004): 181-190.

2006b *Tradizioni musicali per l'Immacolata in Sicilia*, con una *Appendice* a cura di G. Travagliato, in *La Sicilia e l'Immacolata. Non solo 150 anni*, a cura di D. Ciccarelli e M. D. Valenza, Biblioteca Franceseana - Officina di Studi Medievali, Palermo 2006: 69-154.

cd.2008 *Sortino. Suoni, voci, memorie della tradizione*, volume + 2 CD, Regione Siciliana, Assessorato dei Beni culturali e ambientali e della Pubblica istruzione, Palermo.

Bonanzinga Sergio, Sarica Mario

2003 (a cura di), *Tempo di Carnevale. Pratiche e contesti tradizionali in Sicilia*, Intilla, Messina.

Bonomo Giuseppe

1953 *Scongiori del popolo siciliano*, Palumbo, Palermo.

Bouvier Jean-Claude

2003 *Espaces du langage. Géolinguistique, toponymie, cultures de l'oral et de l'écrit*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence.

Brailoiu Costantin

1993 *La lamentazione funebre nel villaggio di Dragus (distretto di Faragas, Romania)* [1932], trad. it. in "Annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia", I: 81-135.

Buttitta Antonino

1960 *Cantastorie in Sicilia. Premessa e testi*, in "Annali del Museo Pitrè", VIII-X (1957-59): 149-236.

1962 *La festa dei morti in Sicilia*, in "Annali del Museo Pitrè", XI-XIII (1960-62): 145-160.

1978 *Pasqua in Sicilia*, con fotografie di M. Minnella, Grafindustria, Palermo.

- 1990 (a cura di), *Le feste di Pasqua*, Sicilian Tourist Service, Palermo.
- 1995 *Ritorno dei morti e rifondazione della vita*, in Lévi-Strauss 1995: 9-42.
- 2003 *Festa, tempo e utopia*, in Bonanzinga-Sarica 2003: 13-36.
- Buttitta Ignazio E.
1999 *Le fiamme dei santi. Usi rituali del fuoco nelle feste siciliane*, Meltemi, Roma.
- 2002 *La memoria lunga. Simboli e riti della religiosità tradizionale*, Meltemi, Roma.
- 2006 *I morti e il grano. Tempi del lavoro e ritmi della festa*, Meltemi, Roma.
- Caro Baroja Julio
1989 *Il Carnevale* [1979], prefazione di N. Pasero, trad. it. Il melangolo, Genova.
- Carollo Giovanni
1883 *Sacre canzoni siciliane sopra i principali misteri, titoli e feste di Maria Vergine*, Tipografia Pontificia, Palermo.
- 1891 *Li glori di lu Patriarca S. Giuseppi. Con un'Appendici in suffraggiu di l'Armi di lu Santu Purgatoriu*, Tipografia Pontificia, Palermo.
- Carpitella Diego
1973 *Musica e tradizione orale*, Flaccovio, Palermo.
- Carpitella Diego, Lomax Alan
cd.2000 *Italian treasury: Sicily*, Rounder 11661- 1808-2, libretto all. con testi di Sergio Bonanzinga, Mauro Geraci, Alan Lomax, Goffredo Plastino e Mario Sarica.
- Ciaccio Mario
1988 *Sciacca. Notizie storiche e Documenti*, 2 voll., Edizioni Storiche Saccensi, Sciacca (riedizione dell'opera pubblicata a Sciacca nel 1900-04).
- Cirese Alberto
1951 *Nenie e prefiche nel mondo antico*, in "Lares", XVII, f. I-IV: 20-44.
- 1953 *Il pianto funebre nei sinodi diocesani. Saggio di una ricerca*, La Lapa, Rieti.
- Cocchiara Giuseppe
1966 *Le origini della poesia popolare*, Boringhieri, Torino.
- Comandini Romolo
1966 *Impiego delle campane a fini sacri e profani in Val Rubicone*, in AA. VV., *La religiosità popolare nella valle padana*, Atti del II convegno di studi sul folklore padano (Modena, 19-21.III. 1965), Olschki, Firenze: 141-178.
- Corrain Cleto, Zampini Pierluigi
1967 *Documenti etnografici e folkloristici nei Sinodi Diocesani della Sicilia, della Sardegna, della Corsica*, estr. da "Palestra del Clero", XLVI, nn. 6-7-9-11-14-15-16.
- De Martino Ernesto
1954 *Rapporto etnografico sul lamento funebre lucano*, in "Società", X, 4: 656-665.
- 1966 *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano (I ed. 1959).
- 1975 *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Einaudi, Torino (I ed. 1958).
- Di Nola Alfonso
1995a *La morte trionfata. Antropologia del lutto*, Newton Compton, Roma.
- 1995b *La nera signora. Antropologia della morte*, Newton Compton, Roma.
- D'Onofrio Salvatore
1992 *A banchetto con i morti*, in "Nuove Effemeridi", V, 7: 64-80.
- Eliade Mircea
1976 *Trattato di storia delle religioni* [1948], trad. it. Boringhieri, Torino.
- Faranda Laura
1992 *Le lacrime degli eroi. Pianto e identità nella Grecia antica*, prefazione di L. Lombardi Satriani, Qualecultura-Jaca Book, Vibo Valentia.
- Favara Alberto
1957 *Corpus di musiche popolari siciliane*, 2 voll., a cura di O. Tiby, con premessa di G. Cocchiara, 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.
- Ferrara Corrado
1908 *L'ignota provenienza dei canti popolari in Noto*, Tip. Zammit, Noto.
- Fugazzotto Giuliana, Sarica Mario
cd.1994 (a cura di), *I doli dû Signuri. Canti della Settimana Santa in Sicilia* (Province di Catania, Enna e Messina), Taranta-SudNord-Arché TA10-SN0042, con libretto allegato.
- Garofalo Girolamo, Guggino Elsa
d.1987 (a cura di), *I cantastorie ciechi a Palermo*, Albatros VPA 8491.

- cd.1993 (a cura di), *Sicily. Music for the Holy Week*, Auvidis-Unesco D 8210.
- Giacobello Giuseppe
1995 *Cledonomanzia e culti di tradizione popolare in Sicilia*, dissertazione di Dottorato in Etnoantropologia, a acc. 1993-94, Università di Palermo.
- Giallombardo Fatima
1977 *La Settimana Santa ad Alimena*, Folkstudio, Palermo.
1990 *Festa orgia e società*, Flaccovio, Palermo.
2003a *La tavola l'altare la strada. Scenari del cibo in Sicilia*, Sellerio, Palermo.
2003b *Il codice del Carnevale*, in Bonanzinga-Sarica 2003: 37-52.
- Giannattasio Francesco
1992 *Il concetto di musica. Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*, La Nuova Italia Scientifica, Roma.
- Giordano Giuseppe
2006 *Suoni e segni della Pasqua a Misilmeri*, tesi di laurea in Discipline della Musica discussa presso la Facoltà di Lettere e Filosofia nell'a. acc. 2005-2006 (relatore prof. S. Bonanzinga).
- Granet Marcel, Mauss Marcel
1975 *Il linguaggio dei sentimenti*, trad. it. Adelphi, Milano.
- Graziano Vito
1935 *Canti e leggende, usi e costumi di Ciminna*, Tip. Travi, Palermo.
- Guastella Serafino Amabile
1887 *L'antico Carnevale della Contea di Modica*, Piccitto & Antoci, Ragusa.
- Guggino Elsa
1978 *La magia in Sicilia*, con Introduzione di V. Lanternari, Sellerio, Palermo.
1980 *I canti degli orbi. 1. I cantastorie ciechi a Palermo*, Folkstudio, Palermo.
1981 *I canti degli orbi. 2. I quaderni di Zu Rusulinu*, Folkstudio, Palermo.
1986 *Un pezzo di terra di cielo. L'esperienza magica della malattia in Sicilia*, Sellerio, Palermo.
1988 *I canti degli orbi. 3. I quaderni di Zu Rusulinu*, con *Trascrizioni musicali* di G. Garofalo e G. Pennino, Folkstudio, Palermo.
1991 (a cura di), *I carrettieri*, Folkstudio, Palermo (I ed. 1978).
1993 *Il corpo è fatto di sillabe. Figure di maghi in Sicilia*, Sellerio, Palermo.
- 2004 *I canti e la magia. Percorsi di ricerca*, Sellerio, Palermo.
- Guggino Elsa, Macchiarella Ignazio
d.1987 (a cura di), *La Settimana Santa in Sicilia*, Albatros VPA 8490, con libretto allegato.
- Hertz Robert
1994 *Contributo a uno studio sulla rappresentazione collettiva della morte [1907]*, in Id., *La preminenza della destra e altri saggi*, trad. it. Einaudi, Torino.
- Huntington Richard, Metcalf Peter
1985 *Celebrazioni della morte. Antropologia dei rituali funerari [1979]*, introduzione di I. Pardo, trad. it. Il Mulino, Bologna.
- La Camera Nino
1961 *Novenistica popolare siciliana*, Tip. S.T.E.M., Messina.
- Leydi Roberto
1973 *I canti popolari italiani. 120 testi e musiche scelti e annotati*, con la collaborazione di S. Mantovani e C. Pederiva, Mondadori, Milano.
1990 (a cura di) *Le tradizioni popolari in Italia. Canti e musiche popolari*, Electa, Milano.
- Lévi-Strauss Claude
1995 *Babbo Natale giustiziato [1952]*, introduzione di A. Buttitta, trad. it. Sellerio, Palermo.
- Lo Castro Nuccio, Sarica Mario
cd.1993 (a cura di), *A cantata di li pasturi. Il Natale nella tradizione musicale della provincia di Messina (Sicilia)*, Taranta-SudNord-Arché TA08-SN0038.
- Lombardi Satriani Luigi M., Meligrana Mariano
1982 *Il ponte di San Giacomo. L'ideologia della morte nella società contadina del Sud*, Rizzoli, Milano.
- Macchiarella Ignazio
d.1989 (a cura di), *I "Lamenti" di Mussomeli (Sicilia)*, Albatros VPA 8492, con libretto allegato.
1995a *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*, Libreria Musicale Italiana, Lucca.
1995b *I canti della Settimana Santa in Sicilia*, Folkstudio, Palermo.
cd.1996 (a cura di), *La Settimana Santa di Montedoro*, Nota CD 2.25, con libretto allegato.
- Mauss Marcel
1975 *L'espressione obbligatoria dei sentimenti (Rituali orali dei culti funerari australiani)*

- [1921], trad. it. in Granet-Mauss 1975: 3-13.
- Nesti Arnaldo
1987 *Tempo delle campane e tempo della vita. Ricerche toscane*, in "Religioni e Società", 4: 42-69.
- Nicolino Alberto
dvd.2006 (a cura di), *Stirru. Racconti di zolfo*, Associazione Culturale "Le Città del Mondo", Cinisello Balsamo (Mi).
- Palombini Giancarlo
1989 *Il lamento funebre in Alta Sabina*, in "Culture musicali", VI-VII (1987-88), 12/13/14 (*La musica come sistema autonomo?*): 116-138.
- Papa Tommaso
1958 *Il culto dei morti in Sicilia*, Ed. Accademia di studi Cielo D'Alcamo, Alcamo.
- Pennino Gaetano
1990 *Le bande Musicali*, in "Nuove Effemeridi", III, 11: 140-152, con una *Nota* di E. Guggino; il testo riproduce parte del libretto allegato all'antologia discografica *Bande musicali di Sicilia* (cfr. Pennino - Politi d.1989).
2004 (a cura di), *Antonino Uccello etnomusicologo*, volume + 2 CD, Regione Siciliana, Assessorato dei Beni culturali e ambientali e della Pubblica istruzione, Palermo.
- Pennino Gaetano, Politi Fabio
d.1989 (a cura di) *Bande musicali di Sicilia*, cofanetto Albatros ALB 22 (tre dischi).
- Perricone Rosario
2000 (a cura di), *Il volto del tempo. La ritrattistica nella cultura popolare*, Associazione socio-culturale "Michele Palminteri", Calamònaci (AG).
- Petrarca Valerio
1990 *La festa dei morti in Sicilia*, in Id., *Le tentazioni e altri saggi di antropologia*, Borla, Roma: 119-130.
- Pitrè Giuseppe
1870-71 *Canti popolari siciliani*, 2 voll., Pedone Lauriel, Palermo; nuova ed. rifusa, Clausen, Torino-Palermo 1891.
1882 *Motti popolari applicati a' suoni delle campane*, in "Archivio per lo studio delle tradizioni popolari", I: 333-344.
1889 *Usi e costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, 4 voll., Pedone Lauriel, Palermo.
1913a *La famiglia, la casa, la vita del popolo siciliano*, Reber, Palermo.
1913b *Cartelli, pasquinate, canti, leggende, usi del popolo siciliano*, Reber, Palermo.
- Propp Vladimir J.
1978 *Feste agrarie russe. Una ricerca storico-etnografica* [1963], introduzione di M. Solimini, trad. it. Dedalo, Bari.
- Ricci Antonello
1996 *Ascoltare il mondo. Antropologia dei suoni in un paese del Sud d'Italia*, Il Trovatore, Roma.
- Saccà Virgilio
1894 *La festa dei morti*, in "Rivista delle tradizioni popolari italiane", I/XII: 942-947.
- Salomone Marino Salvatore
1886 *Le reputatrici in Sicilia nell'età di mezzo e moderna*, Tip. Giannone e Lamantia, Palermo.
1897 *Costumi e usanze dei contadini in Sicilia*, Sandron, Palermo.
- Sarica Mario
d.1990 (a cura di), *Canti della Settimana Santa della provincia di Messina*, Albatros VPA 8508, con libretto allegato (analisi e trascrizioni musicali a cura di G. Fugazzotto).
- Satta Maria M.
1982 *Riso e pianto nella cultura popolare. Feste e tradizioni sarde*, L'Asfodelo, Sassari.
- Schafer Murray
1985 *Il paesaggio sonoro* [1977], trad. it. Unicopli, Milano.
- Stasi Annio Gioacchino
1993 *La voce del tempo: lo spazio consacrato al suono delle campane. Il ciclo delle campane del Palazzo dei Consoli a Gubbio*, in "AC. Rivista di Antropologia Culturale", 9: 34-45.
- Thomas Louis-Vincent
1976 *Antropologia della morte* [1975], trad. it. Garzanti, Milano.
- Toschi Paolo
1947 *Il pianto funebre nella poesia popolare italiana*, in "Poesia", 7: 11-40.
1952 *Appunti sul pianto funebre in Italia*, in "Lares", XVIII, f. I-II: 100-104.
1976 *Le origini del teatro italiano*, Boringhieri, Torino (I ed. 1955).
- Uccello Antonino
d.1974 (a cura di), *Era Sicilia*, Cetra Lpp 238.

Van Gennep Arnold

- 1946 *Manuel de Folklore Français Contemporain*,
vol. II, Picard, Paris.
- 1981 *I riti di passaggio* [1909], introduzione di F.
Remotti, trad. it. Boringhieri, Torino.

Villabianca Emanuele e Gaetani (marchese di)

- 1989 *Lutti e funerali dei siciliani antichi e moderni*
[ms. XVIII sec.], ed. mod. a cura di A. J.
Lima, Giada, Palermo.
- 1991 *Descrizione della Sicilia e storie siciliane* [ms.
XVIII sec.], ed. mod. a cura di S. Di Matteo,
Giada, Palermo.

Vigo Leonardo

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

Zumthor Paul

- 1984 *La presenza della voce. Introduzione alla poesia
orale* [1983], trad. it. Il Mulino, Bologna.