



Giuseppe Giordano

AH! NUN CANTU CCHIÙ COMU CANTAVA!
TRADIZIONI MUSICALI AD ALIMENA
FRA MEMORIA E CONTEMPORANEITÀ

Cantano i vignaiuoli, i falciatori ed i vangatori, che a torse e con festevole allegria s'avviano ai loro lavori; canta il mulattiere; le vecchie filatrici, le tessitore, le lavandaie; le acquaiuole lavorano e ne cantano d'ogni colore; ti farebbero meravigliare i monelli, e molto volentieri ti fermeresti ad ascoltare una raccoglitrice stradaiuola, che, con una grembialata di trucioli e di fastelli, sia pure trafelata dal sudore o con le membra livide per freddo, modula la sua canzone. Né la poesia dalla musica è disgiunta; e merita che se ne faccia un cenno, la tendenza speciale che questo popolo ha per la musica.

(Da Alimena così scriveva nel 1871 Michele Messina-Faulisi a Giuseppe Pitre)

Giuseppe Giordano (Palermo 1981) è dottore di ricerca in "Storia e analisi delle culture musicali".

Si è occupato di aspetti e funzioni sociali della musica tradizionale siciliana, specialmente in rapporto alle forme della devozione popolare.

Fra i temi delle sue ricerche spicca l'indagine sul canto liturgico e paraliturgico di tradizione orale in Sicilia. Più recentemente ha affrontato anche tematiche relative alla trasmissione e documentazione in rete delle musiche di tradizione orale, con particolare riferimento al cosiddetto *virtual fieldwork*.

Tra le sue pubblicazioni si segnalano: *La novena di Natale a Montedoro*, Comune di Montedoro 2010; *Musiche di tradizione orale dal "campo" alla "rete"*, Archivio Antropologico Mediterraneo, XVIII/17, 2015; *Tradizioni musicali fra liturgia e devozione popolare in Sicilia*, con 2 CD allegati, Suoni&Culture, Palermo 2016.

ISBN 978.88.31903.04.2



9788831903042

€ 16,00



Qanat

Questo volume presenta i risultati di una ricerca etnomusicologica svolta ad Alimena, un piccolo centro delle Madonie. L'indagine ha riguardato sia le pratiche musicali tutt'oggi osservabili soprattutto durante il ciclo annuale delle feste religiose (Immacolata, Natale, San Giuseppe, Settimana Santa) sia le espressioni poetico-musicali e le consuetudini rituali del passato, recuperate attraverso la memoria degli anziani (ninna-nanne, filastrocche, canti al telaio, canti della trebbiatura, fiabe, preghiere, scongiuri ecc.). Il CD allegato testimonia la continuità del paesaggio sonoro di questo antico borgo rurale siciliano, proponendo una selezione dei materiali raccolti, insieme a due canti polivocali particolarmente significativi rilevati nei primi anni Settanta del secolo scorso.

A tutti gli Alimenesi incontrati durante la ricerca

CON IL PATROCINIO DI:



Comune di Alimena



Pro-Loco Alimena



Scientia et Ars

Giuseppe Giordano

AH! NUN CANTU CCHIÙ COMU CANTAVA!
TRADIZIONI MUSICALI AD ALIMENA
FRA MEMORIA E CONTEMPORANEITÀ

Prefazione di Sergio Bonanzinga

Qanat

© Copyright 2017
Giuseppe Giordano/Qanat Edizioni

Editor, progetto grafico e impaginazione: Toni Saetta
Editing audio: Giuseppe Giordano

Diritti riservati.

I testi e le immagini in questo libro sono di proprietà dei rispettivi autori e sono protetti dalle leggi internazionali sul copyright.

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile, è vietata la riproduzione anche parziale, e per qualsiasi uso, e con qualunque mezzo, in qualunque forma: meccanica, elettronica, digitale, incluso fotocopie, né trasmessa con mezzi conosciuti o sconosciuti, senza l'autorizzazione scritta degli autori e della Qanat Edizioni.

La responsabilità dei testi è esclusivamente attribuibile all'autore.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission of the copyright holder.

In copertina: Alimena, Venerdì Santo 1971 - foto di Gaetano Pagano

Referenze fotografiche:

Pippo Albanese (pp. 71 sotto, 72 sopra, 140); Francesca Chimento (pp. 66, 70 sopra e sotto); Lillo Ciappa (p. 68 sopra); Girolamo Cusimano (pp. 21, 22, 23); Giuseppe Gangi Chiodo (pp. 60, 71 sopra); Giuseppe Giordano (pp. 31, 35, 37 sopra e sotto, 38, 42 sopra e sotto, 45, 47, 51, 52, 72 sotto, 73, 75, 76, 81, 88, 90, 138); Salvatore Lo Porto (p. 68 sotto); Gaetano Pagano (p. 67); Emanuele Tumminello (pp. 55, 56); Archivio della Pro-Loco di Alimena (pp. 6, 62, 64, 87, 146).

Si ringraziano Anna Lomax e la Association for Cultural Equity per avere gentilmente concesso di riprodurre la parte posteriore della custodia della bobina registrata da Alan Lomax nel 1954 ad Alimena.

Si ringrazia l'Associazione Folkstudio di Palermo per aver concesso la pubblicazione dei due documenti sonori (tracce 25 e 28) relativi ai canti della Settimana Santa registrati da Elsa Guggino e Gaetano Pagano nel 1971 ad Alimena.

Qanat
Editoria & Arti visive

Qanat • Editoria e Arti Visive di Toni Saetta

Uffici: Via Leonardo da Vinci 74 • 90145 Palermo

• Mobile 334.6227878

www.qanatedizioni.wordpress.com • edizioniqanat@gmail.com

INDICE

Prefazione <i>di Sergio Bonanzinga</i>	7
Un impegno comune <i>di Mari Albanese</i>	11
Premessa	13
La ricerca etnomusicale ad Alimena	17
<i>Alan Lomax e Diego Carpitella (1954)</i>	18
<i>Le indagini del Folkstudio (1971-1982)</i>	20
<i>Ritornando sul campo (2010-2017)</i>	24
La documentazione sonora: generi e occasioni	27
<i>Canti dell'infanzia</i>	28
<i>Canti d'amore e di sdegno</i>	35
<i>Suoni e canti del lavoro</i>	41
<i>Canti devozionali e pratiche rituali</i>	54
<i>Racconti e canti narrativi</i>	81
<i>Musiche strumentali</i>	86
Testi poetici e narrativi	91
Esempi musicali	127
Elenco degli informatori	139
Riferimenti	141
APPENDICE	147
<i>Sui canti popolari di Alimena.</i>	
<i>Lettera a Giuseppe Pitre del Professore Michele Messina-Faulisi</i>	
Indice del CD allegato	157



Processione del Venerdì Santo (inizio del XX sec.)

PREFAZIONE DI SERGIO BONANZINGA

La Sicilia, coi suoi 390 comuni suddivisi in nove province, si impone per la sua complessità prodotta da condizioni storiche del tutto peculiari. Non è un caso che in questo spazio circoscritto dalle acque, situato al centro del Mediterraneo, le culture che si sono sovrapposte abbiano depositato tracce stratificate, caratterizzando usi, consuetudini, mestieri, riti, parlate e forme espressive in genere. In tanta molteplicità insiste tuttavia un comune denominatore che usiamo chiamare "sicilianità", in cui tutte le diversità si contengono mescolandosi: dove le specificità locali continuano a essere declinazione di un codice unico che ha radici di lunga - e a volte lunghissima - durata.

Alimena è un piccolo centro delle Madonie, nell'entroterra della provincia di Palermo, che tutt'oggi mantiene una fisionomia socioeconomica di stampo agropastorale. Un paese come ce ne sono tanti disseminati nelle assolate campagne interne dell'Isola, impegnato a ridefinire la propria identità in un mondo caratterizzato da mutamenti rapidissimi, soprattutto segnati da una fagocitante "globalizzazione" dei sistemi di comunicazione e dei consumi. Non è tuttavia semplice elaborare strategie storico-identitarie a partire da un retaggio che troppo spesso è stato percepito e rappresentato soprattutto nella sua dimensione negativa: dallo sfruttamento dei lavoratori (soprattutto contadini) all'analfabetismo, dalla precarietà della vita domestica (valga ricordare la totale inadeguatezza delle condizioni igieniche) alle forme più estreme di povertà. Un'eredità dolorosa che ha portato tanti siciliani - e tanti alimenesi - lontano dalla loro terra, sia Oltremare sia nelle industrie del Settentrione d'Italia e d'Europa. Eppure questo lascito tanto controverso figura ormai da tempo nei libri di storia come "civiltà agropastorale". E di una grande civiltà di fatto si è trattato, che accanto al sacrificio della fatica quotidiana ha

saputo strutturare un complesso di pratiche espressive e rituali di pregnante valore simbolico e straordinaria efficacia funzionale.

I canti legati al ciclo della vita (dalle ninnananne ai giochi cantati, dai canti d'amore ai lamenti funebri), le pratiche musicali che cadenzavano il ciclo calendariale (rosari, novene, acclamazioni e canti devozionali, musiche bandistiche ecc.), le sonorità legate ai contesti del lavoro (mietitura, trebbiatura, battitura del gesso, attività pastorali ecc.) e l'insieme di pratiche ludico-espressive genericamente impiegate nell'intrattenimento (dai racconti ai canti narrativi) costituiscono infatti un prezioso patrimonio di cultura comunitaria che oggi può affrancarsi dalle "cattive memorie" e proiettarsi nell'universo dei valori da proteggere e tramandare.

Alimena è stata etnograficamente "visitata" per la prima volta nel 1954 da Alan Lomax e Diego Carpitella. Era lo stesso anno in cui Vittorio De Seta girava per le campagne siciliane allo scopo di realizzare il documentario *Parabola d'oro*, dedicato al raccolto del grano, incrociandosi con i due etnomusicologi nel territorio di Sommatino. «Un mondo perduto!», ebbero a dire decenni più tardi Carpitella e De Seta, rievocando quella lontana estate siciliana: la mietitura realizzata interamente a forza di braccia con le falci sotto il sole a picco e le interminabili trebbiature condotte guidando in circolo gli animali sull'aia, i banditori che diffondevano le notizie declamandole per le strade a suon di tamburo, i venditori che attiravano gli acquirenti magnificando con appropriate inflessioni vocali le loro mercanzie, i carrettieri che trasportavano merci cantando le tradizionali *canzuni*. I contributi documentari (audioregistrazioni, fotografie, film) prodotti da Lomax, Carpitella e De Seta costituiscono una fondamentale opportunità cognitiva di questo "mondo perduto", specie se si pensa a quanto potesse essere difficoltoso all'epoca operare rilevamenti sonori e filmati (perfino la fotografia era ancora poco utilizzata).

Le audioregistrazioni realizzate da Lomax e Carpitella ad Alimena furono in parte effettuate durante i lavori di mietitura-trebbiatura (quindi "in contesto") e in parte durante le pause sull'aia. Vi sono inoltre registrazioni di canti femminili che costituiscono un ulteriore elemento di rilievo, dato che al tempo non era per nulla facile, specialmente per due "estranei", entrare a contatto con le donne del luogo e addirittura convincerle a cantare (cfr. *infra*). Lomax non scattò invece

fotografie, come faceva abitualmente, e non lascia nel suo diario alcuna testimonianza specifica riguardo al passaggio da Alimena.

Tutti i materiali relativi alla ricerca siciliana, sono stati recentemente donati dalla figlia di Lomax, Anna Wood, a tre istituzioni palermitane: Dipartimento Culture e Società dell'Università, Associazione per la Conservazione delle Tradizioni Popolari e Fondazione "Ignazio Buttitta". Questa generosa iniziativa mi ha consentito di esaminare accuratamente la versione originale delle registrazioni in una copia digitalizzata e restaurata (si ricorda che negli Archivi di Etnomusicologia di Santa Cecilia fu depositata una copia nastrografica di questi materiali realizzata al tempo dell'indagine, oggi consultabile in formato digitale), e ho potuto appurare che i due etnomusicologi avevano registrato proprio ad Alimena anche due esempi di canto per la battitura del gesso che non risultano segnalati nei cataloghi italiani (cfr. Nataletti 1970, Documentazioni e Studi Rai 1977, Brunetto 1995; queste catalogazioni contengono peraltro numerose inesattezze relative ai luoghi di rilevamento e ai documenti sonori presenti nella raccolta siciliana, probabilmente dovute al modo in cui furono realizzate le copie dei nastri, non mantenendo una perfetta simmetria con i supporti originali e tralasciando di riprodurre fedelmente le preziose annotazioni appuntate da Lomax e Carpitella sulla custodia di ogni bobina). Nel caso in questione i contadini eseguono due canti *a la issara* (al modo dei gessai) – Carpitella annota sulla custodia della bobina «Canti per battere gesso» – simulando il ritmo della battitura, e in questo modo forniscono la prima testimonianza, se pure parzialmente funzionale, di una forma di canto di lavoro che si riuscirà compiutamente a documentare attraverso una ricostruzione soltanto quarant'anni più tardi (cfr. Bonanzinga 1993a: 62).

Altre qualificate esperienze etnografiche sono state poi effettuate ad Alimena grazie alle campagne di ricerca promosse dalla prima istituzione siciliana specificamente creata per documentare la musica di tradizione orale: il Folkstudio di Palermo fondato da Elsa Guggino nel 1970. Le indagini furono realizzate a più riprese tra il 1971 e il 1979 (cfr. *infra*). Solo Fatima Giallombardo ha però utilizzato i materiali raccolti nell'ambito di queste indagini per la redazione di due volumi rispettivamente editi nel 1977 e nel 1981: *La Settimana Santa ad Alimena* e *La festa di san Giuseppe in Sicilia (1)*. Sotto questo aspetto Alimena costituisce quindi un caso particolarmente "felice", poiché non sono

molti i centri che possono vantare una paragonabile continuità sotto il profilo della documentazione etnografica.

Proprio le indagini della Giallombardo ad Alimena hanno stimolato un “ritorno sul campo” parecchi decenni più tardi, quando fui contattato – prima per telefono e poi per *email* – da Filippo Burgarello, un giovane cantore della confraternita dell’*Ecce Homo* che mi chiese appunto di ascoltare le registrazioni dei canti polivocali di Passione effettuate negli anni Settanta, dato che insieme ad altri confrati si stava impegnando nel portarne avanti la tradizione. La richiesta suscitò la mia curiosità e decisi di verificare personalmente le modalità con cui era stato trasmesso questo repertorio tanto interessante. In occasione della Settimana Santa del 2010 ho pertanto organizzato una prima ricognizione, insieme a Giuseppe Giordano e a Francesca Chimento, i cui risultati furono talmente sorprendenti da farci subito immaginare la possibilità di dedicare un volume alla tradizione musicale locale. In quella circostanza incontrammo anche Mari Albanese, già allora intensamente impegnata in svariate attività socioculturali, e si parlò tra l’altro di un possibile progetto finalizzato alla valorizzazione del patrimonio etnomusicale alimenese.

Il volume che qui si presenta è il prodotto di quelle idee, poi coltivate e concretizzate con sensibilità e competenza da Giuseppe Giordano. La sua indagine si pone a complemento esemplare di quanto è stato fatto in passato, ma con l’impiego di più aggiornate tecnologie di rilevamento audiovisivo e adottando una metodologia che coniuga la descrizione etnografica all’analisi etnomusicologica (si vedano in particolare le accurate trascrizioni musicali poste a integrazione del testo).

La documentazione raccolta tocca tutti gli ambiti tradizionalmente connessi al “fare musica” (ciclo della vita, ciclo dell’anno, sfera magico-religiosa, lavoro, intrattenimento), sconfinando in settori perimetrali come le preghiere recitate e la narrazione dei *cunti* (racconti). Una selezione ampiamente rappresentativa di questi materiali è inclusa nel CD che correda il volume. Si auspica tuttavia che questa importante iniziativa editoriale possa trovare proficuo sviluppo in una ulteriore pubblicazione che permetta di restituire all’ascolto anche tutto il materiale raccolto ad Alimena nella seconda metà del Novecento, giungendo più estesamente a tramandare nel nostro tempo i suoni e le voci di quel “mondo perduto”.

UN IMPEGNO COMUNE

DI MARI ALBANESE*

Questo libro parla del coraggio di un viaggio. Un viaggio iniziato nell'estate 2015 con il "Festival delle Eredità Immateriali" durante il quale dinanzi alla Chiesa Madre si sono susseguiti nel canto delle *lamentanzi* tre gruppi di cantori provenienti da altrettante località della Sicilia centrale: Alimena, Mussomeli e Riesi. Un appuntamento culturale che puntava alla valorizzazione delle nostre tradizioni popolari, nell'ottica del confronto, supportato dalle competenze scientifiche dell'etnomusicologo Giuseppe Giordano. Mi piace ricordare quell'inizio utilizzando l'immagine della lunga marcia di Mao. Io sapevo che sottrarre quel patrimonio all'isolamento culturale era un atto politico, ma al contempo era un atto di amore per la mia comunità. Per quegli uomini e quelle donne che da anni portano avanti, tra mille difficoltà, la bellezza della nostra storia e del nostro sapere. E la marcia ha proseguito il suo cammino, accompagnando il passo dei nostri "lamentatori" in iniziative di grande spessore in tutta la Sicilia. Il coraggio della cultura che sa ergersi al di sopra della tradizione, ma rimarcandone in maniera decisa il solco.

È stata una sfida difficile, ma che abbiamo vinto. E questo libro di ricerca ne è la prova. Dobbiamo tanto alla passione e alla curiosità di Giuseppe, alla sua professionalità. Da quell'agosto del 2015 il suo studio non solo non si è fermato, ma ha proseguito abbracciando tutti gli ambiti della nostra tradizione musicale, consegnandoci un *corpus* organico e inedito. Leggerlo sarà come ascoltare le voci dei nostri avi, la fatica dei campi, la vita domestica delle donne. Le loro preghiere, le filastrocche, i *cunti*. E ancora le scoperte che si sono aperte ai nostri occhi, ci parlano di una Alimena che non esiste più, ma che continua a parlare e a far parlare di sé.

* Assessore alla Cultura del Comune di Alimena

Siamo riusciti a tessere le trame complicate del passato, in un filo rosso che unisce le ricerche straordinarie di Alan Lomax e Diego Carpitella nel 1954, con quelle di Elsa Guggino, di Fatima Giallombardo, di Sergio Bonanzinga e Giuseppe Giordano, per arrivare oggi, grazie a quest'ultimo, a una visione di insieme con le sue ultime ricognizioni.

Ed è qui che si intreccia il mio duplice ruolo, quello di assessore del Comune di Alimena, e quello di appassionata delle nostre tradizioni. I libri sono creature dell'anima, quando arrivano al mondo è sempre una grande festa. E bisogna banchettare accompagnati dal fragore della gioia e della scoperta. E allora non ci rimane che chiudere gli occhi ascoltando le voci di un tempo che fu, immergendoci totalmente in quelle atmosfere di amore e riscatto che in fondo ci appartengono ontologicamente. La nostra Amministrazione, assieme alla Pro Loco (che ringrazio per la dedizione con la quale ha supportato emotivamente e pragmaticamente questo lavoro), non solo lascia un documento importante ai propri cittadini di oggi e di domani, ma consegna un lavoro che inserisce Alimena nell'alveo delle eccellenze della cultura popolare siciliana. Un libro che abbiamo visto crescere giorno dopo giorno, ricerca dopo ricerca, "casa per casa" e che ha restituito dignità a tutte quelle vite che con il loro esserci hanno contribuito in maniera silenziosa a rendere unica la nostra comunità. Una melodia collettiva, uno *scrùsciu* capace di armonizzare il caos tramutandolo in compiutezza e ordine, ovvero in cosmos perfetto e delicato.

Ricordo ancora quel pomeriggio del 14 agosto 2015. Mi trovavo a Caccamo per documentare la Quindicina della Madonna Assunta, quando ricevetti una telefonata dall'Assessore alla Cultura di Alimena, Mari Albanese, che mi proponeva di presentare un "festival" sui canti della Settimana Santa in corso di organizzazione da parte del Comune. Seppi soltanto dopo che a suggerirle il mio nome era stato il professore Sergio Bonanzinga, cui l'assessore si era inizialmente rivolta. Nonostante la mia iniziale perplessità per la tematica "fuori stagione", decisi ugualmente di accettare l'invito, anche per il piacere di tornare in un paese a me caro, dove cinque anni prima, proprio insieme al prof. Sergio Bonanzinga, avevo condotto una ricerca sui canti della Passione. Il 23 agosto mi recai pertanto ad Alimena, dove tra l'altro ritrovai gli amici cantori di Riesi e Mussomeli, oltre ad alcuni fra i cantori alimenesi incontrati nel 2010. Quella sera doveti ricredermi: il festival si svolse infatti nella massima sobrietà e il protagonista assoluto della serata fu il canto tradizionale dei confrati.

Mari Albanese, in carica da circa tre mesi, mi parve subito particolarmente sensibile a questioni che andavano ben oltre i soliti interessi politici. Quello che poteva essere soltanto un mio affrettato convincimento venne tuttavia confermato quando a metà settembre ci ritrovammo a Palermo per discutere sulla possibilità di realizzare una pubblicazione di carattere etnomusicologico su Alimena. Proposi in quell'occasione di avviare una ricerca sistematica sulle tradizioni musicali del luogo nella prospettiva di pubblicarne i risultati. L'assessore si impegnò subito a trovare il modo di finanziare la pubblicazione e a dicembre realizzai già la prima documentazione sui repertori popolari del Natale.

Questo lavoro è dunque il risultato di una indagine che ho a più riprese effettuato da dicembre 2015 a giugno 2017, realizzando una estesa documentazione audiovisuale e fotografica relativa alle princi-

pali espressioni musicali connesse al ciclo della vita (infanzia, fidanzamento e matrimonio, morte), al calendario cerimoniale (Natale, Capodanno, San Giuseppe, Pasqua ecc.) e ai lavori tradizionali (pastorizia, agricoltura, tessitura). La documentazione comprende inoltre preghiere e testimonianze sulle consuetudini rituali e sugli antichi mestieri. Nel CD allegato al volume è contenuta una selezione di quaranta documenti sonori particolarmente significativi sul piano tipologico e sotto il profilo qualitativo. A questi si aggiungono due preziose registrazioni effettuate nel 1971 da Elsa Guggino e Gaetano Pagano nell'ambito delle attività del Folkstudio di Palermo. Si tratta di due fra gli esempi più rappresentativi del repertorio della Settimana Santa: il ritmo processionale del tamburo "a lutto", il canto *Passa Maria* (traccia 25) e il *Miserere* (traccia 28).

Al fine di offrire una panoramica diacronicamente più estesa delle tradizioni musicali alimenesi, ho preso in esame anche i documenti sonori registrati da Alan Lomax e Diego Carpitella nel luglio del 1954. In particolare ho trascritto e analizzato il canto per la battitura del gesso, che costituisce la più antica testimonianza sonora relativa al modo di cantare dei gessai siciliani.

Oltre ai rilevamenti sonori, l'indagine ha previsto la raccolta di materiali fotografici relativi al passato, l'acquisizione di pagine di quaderni manoscritti o di libretti devozionali a uso dei fedeli, lo spoglio delle fonti bibliografiche, prestando una particolare attenzione a quei documenti che contenevano informazioni sulle tradizioni musicali del luogo. A questo riguardo ho creduto opportuno riprodurre in appendice la lettera spedita a Giuseppe Pitrè nel 1871 dal professore Michele Messina-Faulisi, intellettuale alimenese che collaborò intensamente con il demologo palermitano, inviandogli canti, novelle e altro materiale di interesse etnografico su Alimena (cfr. Pitrè 1875: XXIII, nota 1).

Quanto descritto da Messina-Faulisi a Pitrè restituisce in qualche misura al lettore il paesaggio sonoro alimenese della seconda metà dell'Ottocento, seppure con uno stile di ispirazione marcatamente romantica. Eppure mi piace immaginare che quei contadini, quei vignaiuoli, quelle lavandaie e quelle tessitrici cui fa cenno Messina-Faulisi potrebbero essere stati antenati di alcune fra persone che ho incontrato durante la mia ricerca e che tutt'oggi continuano a manife-

stare «la tendenza speciale che questo popolo ha per la musica» (cfr. Messina-Faulisi 1871: 6).

In questi due anni ho trascorso diverso tempo ad Alimena. Ho percorso in lungo e in largo le strade del paese, con il registratore e la videocamera nello zaino e con la macchina fotografica al collo, per raggiungere abitazioni private, chiese, oratori. Ho esplorato il territorio visitando contrade e antiche masserie dove lavorano contadini e pastori. Sono stato sempre accolto in modo ospitale e generoso da persone che oltre ad aprirmi le porte di casa mi hanno reso partecipe anche delle loro storie di vita, dei loro ricordi personali e comunitari: dalle fatiche del lavoro al dolore dell'emigrazione, fino alla felicità del ritorno in paese. A nessuno, però, è mai mancata la voglia di suonare o cantare, da soli o in coro, dentro o fuori le case. E anche quando i versi intonati avevano ancora il sapore delle lunghe giornate afose, trascorse stando curvi sui campi di grano dall'alba al tramonto, è spuntato ugualmente il sorriso sui loro volti. Esprimo pertanto la mia più sincera gratitudine a ciascuno di loro, agli Alimenesi protagonisti di questa ricerca, che con i loro canti, le loro musiche e le loro testimonianze hanno reso possibile questo lavoro.

Nel corso dell'indagine ho contratto numerosi debiti di riconoscenza. Devo anzitutto ringraziare il sindaco, Alvise Stracci, per avere sostenuto l'iniziativa editoriale, incoraggiato anche dalla sensibilità dell'Assessore alla Cultura Mari Albanese, cui rinnovo il mio ringraziamento. Ringrazio la Pro Loco di Alimena nella figura del presidente Ornella Di Gangi. Ringrazio inoltre Cettina Guarrera per la disponibilità e i consigli offerti nel corso della ricerca. Un ringraziamento particolare desidero esprimere a Irene Ciappa per la scrupolosa attenzione con cui ha curato la traduzione dei testi siciliani e per il contributo offerto all'organizzazione logistica della ricerca, concordando i rilevamenti con i cantori e occupandosi di verificare inesattezze o dubbi talvolta emersi in fase di analisi dei materiali raccolti. Ringrazio ancora il parroco, don Giuseppe Cigno, per avere permesso più volte di realizzare rilevamenti all'interno della Chiesa Madre, sia durante le celebrazioni sia in altri momenti. Analoga gratitudine esprimo indistintamente ai cantori delle confraternite alimenesi, cui mi sento profondamente legato da una sincera amicizia che oggi risuona "a più voci".

Un grazie particolare rivolgo a Sergio Bonanzinga, maestro e amico, con cui ho condiviso “sul campo” le mie prime ricerche ad Alimena nel 2010: dei suoi preziosi consigli e delle puntuali osservazioni giovano le pagine di questo libro, impreziosite tra l’altro da una sua attenta e generosa presentazione. Riconoscenza e gratitudine riservo infine a quanti, professori, colleghi e amici, in vario modo hanno contribuito alla realizzazione di questo volume: Filippo Burgarello, Francesca Chimento, Ignazio Buttitta, Martina Di Gangi, Girolamo Garofalo, Fatima Giallombardo, Elsa Guggino, Anna Lomax Wood, Gaetano Pagano, Rosario Perricone, Toni Saetta, Emanuele Tumminello.

Spero che questo lavoro susciti anzitutto l’interesse di ogni alimene-
nese per le proprie tradizioni musicali e possa al contempo stimolare
in ciascun lettore una riflessione più ampia sull’importanza di conser-
vare la memoria storica, sociale e antropologica. Nel consegnare in
queste pagine gli esiti delle mie ricerche, prendo pertanto in prestito
le parole di Messina-Faulisi: «Alimena è una fonte inesauribile di poe-
sia alla quale ti ho fatto attingere, perché tu, mio dolce amico, possa
con franchezza e senza fallo giudicarne».

LA RICERCA ETNOMUSICALE AD ALIMENA

Alimena, posizionata sulle pendici meridionali delle Madonie, quasi al centro della Sicilia, fino a un recente passato rappresentava un passaggio obbligato per quanti si muovevano dal Nisseno o dall'Ennese verso i principali centri madoniti o verso i Nebrodi, ma anche per raggiungere la parte costiera a nord dell'Isola (inclusa Termini Imerese, dove vi era un importante porto commerciale in cui arrivavano merci provenienti dall'interno dell'Isola). A questo riguardo, i più anziani del luogo ricordano la presenza di un fondaco alla periferia del paese (il Fondaco della Mazza), attivo fino alla metà del secolo scorso, dove molti viaggiatori (perlopiù carrettieri) sostavano durante i lunghi tragitti.

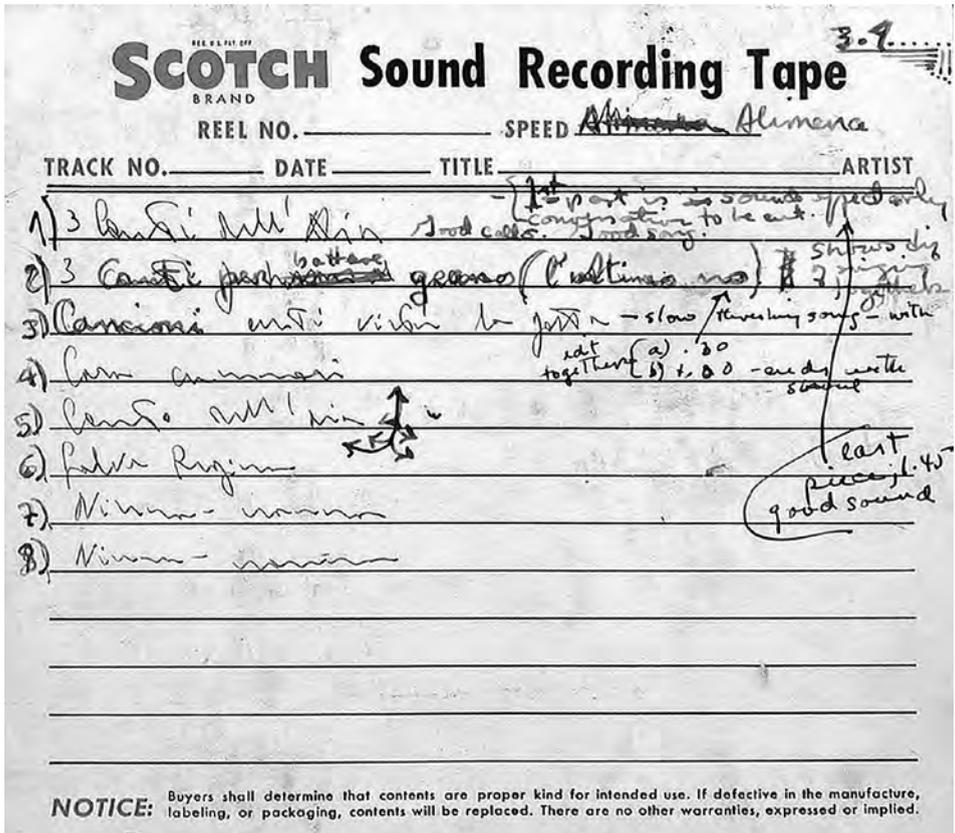
Negli anni Cinquanta e Sessanta anche Alimena è stata però interessata da una massiccia emigrazione, soprattutto verso la Germania. Questo processo ha indirettamente causato l'alterazione di equilibri sociali, determinando al contempo il decadimento di alcune pratiche espressive comunitarie. Soprattutto l'assenza di giovani ha dato origine infatti a una disgregazione di quei nuclei associativi (le confraternite, la banda musicale, le associazioni di mestiere ecc.) che hanno da sempre costituito il tessuto portante delle tradizioni locali.

Ciononostante, Alimena in qualche maniera è riuscita a valicare questa crisi, grazie soprattutto al forte senso di attaccamento alle proprie tradizioni, offrendo di sé un'immagine di località alquanto ricca di antiche memorie tanto comunitarie quanto individuali.

Non sarà pertanto un caso che questo piccolo paese – perlopiù sconosciuto anche a molti siciliani – al contrario, sia stato diverse volte al centro di specifiche indagini etnomusicologiche e antropologiche condotte da ricercatori italiani e stranieri, già a partire dagli anni Cinquanta, fino ai nostri giorni.

Alan Lomax e Diego Carpitella (1954)

Il 14 luglio 1954, nell'ambito della "storica" campagna di rilevamenti sui canti popolari in Italia (che iniziò proprio dalla Sicilia), da Alimena passarono Alan Lomax e Diego Carpitella: il primo era già un affermato etnomusicologo americano; il secondo un giovane romano che collaborava con Giorgio Nataletti alla direzione del Centro Nazionale di Studi Sulla Musica Popolare e che in seguito avrebbe tenuto il primo insegnamento di etnomusicologia nelle università italiane (cfr. Adamo 2001). Dalle indicazioni riportate nel "diario di viaggio" redatto da Lomax nel 1954 si apprende che i due ricercatori giunsero ad Alimena dopo essere stati a Modica, cittadina del Ragusano, dove il 12 luglio avevano realizzato alcune registrazioni.



Custodia della bobina con le registrazioni di Lomax e Carpitella (1954)

Non è certo che Alimena rientrasse già fra le località prestabilite nel piano della ricerca. Si potrebbe anche ipotizzare che i due studiosi vi fecero una sosta non programmata mentre da Caltanissetta si recavano a Petralia Sottana, dove lo stesso giorno registrarono fra l'altro le musiche per accompagnare il ballo della cordella (l'esecuzione di questo repertorio farebbe infatti pensare, al contrario, a un rilevamento programmato in anticipo). A questo proposito così riferisce Carpitella nel corso di un'intervista raccolta da Maurizio Agamennone:

Nel viaggio con Lomax non esisteva alcuna ospitalità programmata. Avevamo soltanto dei sacchi a pelo, dormivamo così, dentro al pulmino. Non esisteva alcuna intelaiatura logistica, era l'ultima cosa a cui pensavamo. [...] Il diario di questo viaggio prevedeva solitamente un arrivo pomeridiano, con soggiorno di 3, 4 giorni in una località; il contatto con i suonatori si stabiliva spesso senza difficoltà; semmai qualche problema nasceva quando si doveva 'entrare' in situazione più private, e allora ci voleva più tempo. [Agamennone 1989: 24]

Ad Alimena i due ricercatori registrarono perlopiù canti connessi ai lavori contadini, fra cui quelli della trebbiatura, documentati nel contesto reale dell'aia, essendo luglio il periodo votato a queste operazioni. Furono verosimilmente gli stessi esecutori a intonare un canto per la battitura del gesso (ancora in quegli anni erano attive nella zona diverse cave), impiegato anche nell'ambito della mietitura (vedi *infra*). Alcune donne hanno eseguito invece un canto devozionale in forma corale (*Salve Regina*) e due ninnananne in siciliano. A proposito del coinvolgimento delle donne, così scrive Lomax a pag. 91 del suo "diario": «*We had little trouble in persuading the women at the Modica, the Nicosia or the Alarmina sites to sing*» (Abbiamo avuto poche difficoltà a convincere le donne di Modica, Nicosia o di Alimena a cantare). Altrove infatti fa cenno alla gelosia degli uomini siciliani, rilevando che quasi mai gli veniva proposto di registrare canti di donne; erano piuttosto loro due a chiedere di documentarli, incontrando notevoli difficoltà. Poco chiare appaiono inoltre le ragioni per cui non esiste (o almeno non è oggi nota) alcuna documentazione fotografica relativa alle ricerche alimenesi (come invece puntualmente si riscontra per le altre località visitate). Si potrebbe ipotizzare un problema tecnico sopraggiunto durante la ricerca o in fase di sviluppo delle pellicole. Si tratta in ogni caso di un dub-

bio che difficilmente sarà possibile chiarire sulla base dei pochi dati di cui oggi disponiamo. La documentazione relativa alla Sicilia (e dunque anche le registrazioni effettuate ad Alimena) sono oggi custodite in copia negli Archivi di etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma (Raccolta 24 Lomax-Carpitella). Una prima schedatura della raccolta è stata pubblicata da Giorgio Nataletti (1970); a seguito del lavoro di digitalizzazione dei materiali sonori è stato realizzato un nuovo inventario dei documenti (cfr. Brunetto1995).

Recentemente Anna Wood Lomax, figlia di Alan, ha donato a tre prestigiose istituzioni Palermitane copia completa dei materiali sonori e fotografici riguardanti la Sicilia (cfr. la *Presentazione* di Bonanzinga).

Le indagini del Folkstudio (1971-1979) e del CIMS (1982)

Diciassette anni dopo le ricerche di Lomax e Carpitella, precisamente il Venerdì Santo 9 aprile 1971, ad Alimena si recarono Elsa Guggino e Gaetano Pagano - allora rispettivamente presidente e segretario dell'associazione Folkstudio di Palermo - per documentare i repertori polivocali della Settimana Santa. In quella occasione furono rilevati nel contesto sei documenti sonori, riguardanti il repertorio della confraternita dell'*Ecce Homo*. Il primo documento contiene il ritmo del tamburo processionale del Venerdì Santo (suonato "a lutto") mentre negli altri cinque sono presenti brani cantati di cui a seguire si riportano gli incipit: 2. *Passa Maria*; 3. *E Gesù era attaccatu*; 4. *Maria passa di na strata nova*; 5. *Miserere*; 6. *Pòpolo meo*). Possiamo ipotizzare che la scelta di registrare le esecuzioni di una sola confraternita sia stata orientata da motivi logistici o forse perché il gruppo si presentava più integro rispetto agli altri (erano quelli, infatti, gli anni in cui si avvertiva fortemente la disgregazione dei gruppi dei cantori, come testimoniano anche oggi i più anziani). La documentazione su bobine a nastro magnetico si trova custodita negli archivi del Folkstudio di Palermo, che oggi ha sede nello storico Palazzo Tarallo. I brani relativi alle ricerche alimenesi sono stati recentemente digitalizzati da chi scrive, al fine di analizzarli nell'ambito di questo lavoro e oltretutto di salvaguardarne la qualità, trattandosi della prima documentazione su nastro del repertorio polivocale di questa località.



La confraternita dell'Ecce Homo compie la "visita ai sepolcri" (1971)

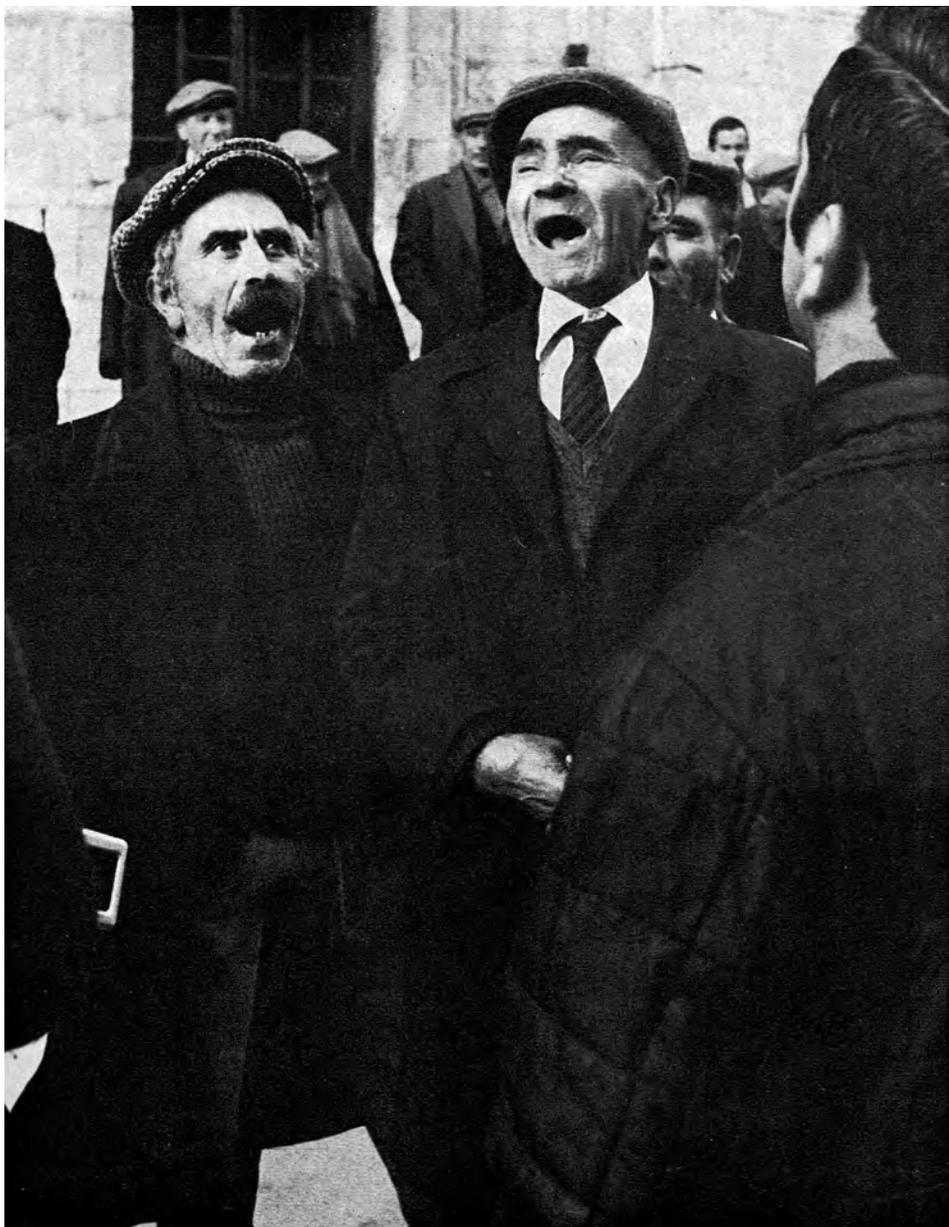
Un'altra tappa importante nello studio delle tradizioni musicali di Alimena è costituita dall'estesa documentazione prodotta durante la Settimana Santa del 1975 da Fatima Giallombardo, allora giovane ricercatrice del Folkstudio. L'antropologa in quella circostanza documentò l'intero iter cerimoniale, dal mercoledì al Venerdì Santo, registrando i canti delle confraternite sia durante le cerimonie sia in apposite sedute concordate con i cantori. La documentazione sonora – anch'essa su nastro magnetico – contiene inoltre preziose interviste ai cantori, ai gestori delle confraternite, al sacerdote. La ricerca del 1975 ha poi trovato momenti di verifica e di approfondimento nei frequenti ritorni in paese della stessa ricercatrice durante l'anno successivo. Gli esiti di quella importante indagine furono raccolti nel volume intitolato *La Settimana Santa ad Alimena*, pubblicato nel 1977 nella collana del Folkstudio "Archivio delle tradizioni popolari siciliane". Oltre a



Processione delle confraternite verso il Calvario (1971)

una puntuale cronaca dei vari momenti rituali direttamente osservati (descrizione arricchita dalle fotografie di Girolamo Cusimano), il volume contiene informazioni sulle confraternite, sui cori dei confrati, sulla banda musicale, e soprattutto vi sono i testi dei *lamenti*, resi seguendo il metodo della trascrizione fedele all'ascolto. Quel testo costituì un valido contributo – almeno sul piano della descrizione dei riti e dell'analisi antropologica e sociologica degli avvenimenti – per quanti in seguito si occuparono dello studio dei repertori polivocali della Settimana Santa siciliana. Le audioregistrazioni in bobine (tredici documenti) sono oggi custodite nella nastroteca del Folkstudio (cfr. l'inventario in Garofalo 1994).

Alla stessa ricercatrice si deve la documentazione della festa di san Giuseppe del 1977. In quella occasione furono registrati canti e preghiere in siciliano intonati dinanzi alle tavole rituali allestite in onore



Cantori della confraternita dell'Ecce Homo (1971)

del Santo Patriarca, oltre a interviste sulla preparazione del banchetto e più in generale sull'organizzazione della festa.

Un ulteriore rilevamento venne effettuato in occasione della festa di san Giuseppe del 1979. I documenti sonori (sedici relativi al 1977 e cinque relativi al 1979) sono oggi conservati negli archivi del Folkstudio di Palermo (Raccolte 14 e 16). Le informazioni rilevate in quelle circostanze costituirono parte integrante della pubblicazione sulle feste di san Giuseppe in Sicilia curata dalla stessa antropologa (cfr. Giallombardo 1981).

Nell'ambito delle campagne di documentazione sui repertori folklorici promosse dal Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia (CIMS), il 22 dicembre 1982 Fabio Politi ha raccolto ad Alimena sette documenti sonori relativi ai canti e alle musiche della novena di Natale, registrati nel contesto celebrativo. Anche questa documentazione è oggi custodita nei locali che ospitano gli archivi del Folkstudio (cfr. Buttitta e Perricone 1996: 10).

Ritornando sul campo (2010-2017)

Nel 2010, Sergio Bonanzinga e io ci siamo recati ad Alimena, allo scopo di produrre una documentazione sui repertori polivocali della Settimana Santa di quel paese, che servisse al contempo a verificare eventuali persistenze o trasformazioni rispetto a quanto era stato osservato nelle ricerche precedenti del 1971 e del 1975. In quella occasione, oltre alla registrazione sonora su supporto digitale, è stata utilizzata per la prima volta la videoripresa per documentare sia i momenti rituali (la preparazione dei simulacri, la vestizione dei confrati, alcune liturgie in chiesa, le processioni, i banchetti dei confrati presso gli oratori ecc.) sia, in maniera più specifica, le pratiche musicali tradizionali (il canto confraternale, i tamburi, la banda, le acclamazioni ecc.). Sono state realizzate anche interviste ai confrati e ai cantori, riguardanti l'organizzazione della festa e più specificamente sugli aspetti musicali che la caratterizzano. Presso l'oratorio della confraternita dell'*Ecce Homo*, inoltre, sono stati registrati "fuori contesto" i *lamenti*, al fine di ottenere una documentazione qualitativamente migliore. Francesca Chimento, in quella stessa occasione ha prodotto

la documentazione fotografica dell'intero ciclo celebrativo. I materiali relativi a questa ricerca sono oggi custoditi negli archivi privati di Sergio Bonanzinga e Giuseppe Giordano.

Negli ultimi tre anni ho dedicato una specifica attenzione alle tradizioni musicali del luogo, entrando in contatto con le realtà associative locali (confraternite, associazioni, parrocchia, pro-loco) e realizzando numerose ore di registrazioni riguardanti sia le pratiche musicali tuttora in pieno vigore sia quelle oggi non più osservabili ma tuttavia rimaste vive soprattutto nella memoria degli anziani. Particolare riguardo è stato riservato al repertorio della Settimana Santa (in continuità con le ricerche precedenti) e ai canti dei contadini, sia quelli specificamente connessi al lavoro sia i repertori di intrattenimento, in considerazione del fatto che di questi ultimi, non sono oggi noti altri esempi documentati oltre quelli raccolti da Lomax e Carpitella, nonostante la tradizione di canto contadino sia rimasta del tutto vitale fino ad anni a noi prossimi.

L'intera documentazione raccolta, dal 1954 ad oggi, si presterebbe essere valutata in un'ottica comparativa, ai fini di individuare gli elementi di continuità e analizzare i processi di trasformazione. Alcune considerazioni in merito sono state esposte personalmente nell'ambito di un convegno etnomusicologico (cfr. Giordano 2017). Tuttavia il presente lavoro vuole innanzitutto rendere conto dei risultati di una ricerca del tutto contemporanea.

TABELLA CRONOLOGICA DEI RILEVAMENTI

RILEVAMENTI	RICERCATORI	DOCUMENTAZIONE
14 luglio 1954	Alan Lomax Diego Carpitella	Canti della mietitura e della trebbiatura, canti per la battitura del gesso, ninnananne, filastrocche, un canto devozionale.
9 aprile 1971	Elsa Guggino Gaetano Pagano	Canti polivocali della Settimana Santa, ritmo del tamburo "a lutto".
26 - 28 marzo 1975	Fatima Giallombardo Rita Tulumello Girolamo Cusimano	Canti polivocali della Settimana Santa e varie interviste.
19 marzo 1977	Fatima Giallombardo	Repertori devozionali per san Giuseppe e interviste sulla festa.
19 marzo 1979	Fatima Giallombardo	Materiali relativi alla festa di san Giuseppe.
22 dicembre 1982	Fabio Politi	Canti per la novena di Natale.
1 - 2 aprile 2010	Sergio Bonanzinga Giuseppe Giordano Francesca Chimento	Canti polivocali della Settimana Santa, musiche bandistiche, tamburi, interviste ai confrati.
2015 - 2017	Giuseppe Giordano	Repertori devozionali, canti del lavoro e di intrattenimento, repertori femminili, musiche strumentali, repertorio narrativo di tradizione orale.

LA DOCUMENTAZIONE SONORA: GENERI E OCCASIONI

I documenti sonori di seguito presi in esame – sia quelli inclusi nel CD allegato sia quelli utilizzati esclusivamente al fine delle analisi – sono stati quasi tutti raccolti da chi scrive nel corso di diversi rilevamenti sul campo. Costituiscono una eccezione i due esempi di canto polivocale (tracce 25 e 28) raccolti da Elsa Guggino e Gaetano Pagano durante la Settimana Santa del 1971 e il frastuono rituale del Capodanno (brano 36), registrato da Irene Ciappa nel dicembre 2016. La documentazione sonora da me prodotta è stata raccolta per la maggior parte in occasioni non contestuali. Si è trattato perlopiù di una scelta ben precisa orientata a ridurre i tempi della ricerca e soprattutto a ottenere una migliore qualità dei documenti. Ciononostante ho sempre cercato di individuare gli ambienti più opportuni per effettuare i rilevamenti (abitazioni, chiese, spazi all'aperto) in base alle tipologie di repertori.

Nel caso dei due cicli celebrativi più importanti dell'anno (il Natale e la Settimana Santa), ho preferito però realizzare anche documentazioni contestuali, in virtù del fatto che il canto in questi contesti rituali assume una valenza simbolica piuttosto marcata e che alcuni tratti espressivi difficilmente potrebbero emergere al di fuori del contesto celebrativo.

L'indagine da me condotta è stata orientata sia alla raccolta delle espressioni sonore tuttora pienamente vitali, e pertanto osservabili nel contesto, sia delle numerose pratiche musicali oggi affidate esclusivamente alla memoria dei più anziani (dalle ninnananne ai canti di lavoro, dalle preghiere alle storie cantate ecc.). Non sono stati esclusi dalla ricerca canti o repertori strumentali che per certi aspetti si discostano dai caratteri tradizionali della musica siciliana, ma che, per altri aspetti, ormai rientrano pienamente fra le espressioni sonore "di lunga durata": canti di gioco o filastrocche in italiano, canti folkloristici, brani strumentali appresi principalmente attraverso la radio e riprodotti dalle orchestre nell'ambito delle serenate o di alcune feste.

Tutti i documenti sono stati registrati nel territorio di Alimena, tranne i canti al telaio, rilevati a Cipampini (frazione di Petralia Sottana, non molto distante da Alimena) dove era disponibile un antico telaio perfettamente funzionante, che ha permesso la documentazione in contesto dei canti di tessitura.

A eccezione dei due documenti sonori del 1971, registrati su bobina a nastro magnetico, per il resto degli audiorilevamenti sono state utilizzate le seguenti apparecchiature digitali: minidisc Sony MZ-NH700 associato a microfono stereo Sony ECM-MS907 (limitatamente alla documentazione del 2010); registratore digitale Zoom H4n con microfono stereo integrato. Per le videoriprese ho utilizzato le seguenti videocamere: Sony DCR-HC19E (con cassette mini DV e video in formato 4/3); Panasonic AG-AC90EJ (video in formato 16/9) con microfono stereo Superlux E524. L'uso della videocamera è stato limitato perlopiù a quelle espressioni sonore documentate nel contesto o alle pratiche musicali cui sono associati movimenti o azioni performative (canti al telaio, scongiuri, richiami pastorali ecc.).

Canti dell'infanzia

Il mondo dell'infanzia e dell'adolescenza, soprattutto nelle società tradizionali, era marcato da pratiche espressive che contrassegnavano il tempo del gioco e al contempo regolavano il rapporto tra adulti e bambini. Ninnananne, filastrocche, cantilene, formule di gioco e scioglilingua venivano intonati negli ambienti domestici o per le strade dove bambini e ragazzi quotidianamente si incontravano per giocare. Queste forme di canto, perlopiù in siciliano, permangono oggi quasi esclusivamente nella memoria degli anziani, escludendo quei casi del tutto singolari in cui vi è stata una trasmissione alle nuove generazioni. I canti dell'infanzia raccolti ad Alimena rinviano alle principali tipologie poetico-musicale che caratterizzavano questi repertori.

Grazie alla memoria di due anziane donne del luogo – Giuseppa Falzone (1938) e Giuseppina Carvona (1922) – è stato possibile documentare due significativi esempi di ninnananne con testo in siciliano. In entrambi i documenti sonori il canto è preceduto da una descrizione della tradizionale culla (*naca*), allestita con una robusta tela e sospe-

sa con due funi legate alle pareti (di norma sopra il letto dei genitori) o ai piedi del tavolo da pranzo. Durante il canto la donna faceva oscillare la culla per mezzo di una cordicella annodata al proprio polso o alla caviglia, permettendole così di continuare a svolgere alcune attività domestiche (per esempio ricamare, filare la lana o tessere). Non di rado alcune donne cullavano i bambini tenendoli in braccio, stando sedute e ritmando la ninnananna con il rumore prodotto dal dondolio della sedia sul pavimento. I testi poetici presentano in entrambi i casi una struttura strofica organizzata in distici che alternano un endecasillabo con un secondo verso più breve che varia dal senario all'ottinario (a eccezione degli ultimi versi del secondo canto). Il contenuto verbale ripropone alcuni degli stereotipi presenti in questo genere musicale: l'esaltazione della bellezza del bambino, l'invocazione ai santi o alla Madonna, la menzione del nome del bambino, il rivolgersi al "sonno" invocandolo di far dormire il proprio figlio. A questo proposito risulta piuttosto interessante osservare l'affinità tra le due ninnananne documentate ad Alimena e quelle presenti nelle raccolte dei demologi dell'Ottocento. Per esempio, la ninnananna raccolta da Pitrè (1870-71, II: n. 741) a Resuttano – località non distante da Alimena – coincide quasi del tutto con quella riferita dalla signora Giuseppina Carvona (gli stessi versi sono inoltre riportati in Vigo 1870-74, II: n. 2268). Nella ninnananna *Sta picciridda nun voli durmiri* (traccia 1) ogni distico è preceduto dalla sillaba *oð*, tipica invocazione del sonno presente in diverse ninnananne siciliane, insieme ad altre espressioni (*avò, bobò, vò*) che rivestono la medesima funzione semantica (cfr. Bonanzinga 2008: 29). Entrambe le melodie presentano un interesse particolare, trattandosi di formule di intonazione che, sebbene risultino piuttosto semplici, per certi aspetti si distanziano palesemente dal sistema tonale. Come si osserva dalle trascrizioni musicali (ESS. MUSS. 1 e 2) la melodia procede quasi esclusivamente per gradi congiunti e si svolge entro l'ambito di una quarta. L'ascolto dei documenti restituisce il tradizionale stile vocale tipico di questi repertori, con intonazione su registro medio e una spiccata libertà ritmica segmentata in coincidenza della chiusura di ciascun verso, dove la voce tende a prolungare la durata del suono conclusivo. Nella ninnananna *Suonnu sunnuzzu* (traccia 2), assume un certo rilievo il semitono finale (*sib-la*) che in fase discendente caratterizza la conclusione di entrambi

i segmenti melodici della formula di intonazione, suscitando all'ascolto un particolare effetto evocativo. Simili espedienti sonori, raramente rilevati fra i documenti sonori relativi alla Sicilia centrale e occidentale, sono presenti invece in diverse ninnananne documentate negli anni Sessanta da Antonino Uccello nella Sicilia Sud Occidentale (cfr. Pennino 2004).

Nella medesima categoria di repertori poetico-musicali destinati ai bambini (indistintamente maschi o femmine) si inscrivono le filastrocche, recitate o talvolta declamate su semplici formule di intonazione. Di norma anche questi repertori erano di pertinenza femminile. I testi hanno quasi sempre versi brevi, perlopiù in rima baciata. Oltre a divertire il bambino, le filastrocche costituivano un prezioso strumento per trasmettere conoscenze ai neonati (per esempio riconoscere le parti del corpo, imparare a contare, gestire il ritmo) o per iniziarli al movimento o anche per sviluppare il linguaggio o fare esperienza diretta di concetti cognitivi in genere.

La filastrocca *Itu itieddu* (traccia 3a), riferita dalla signora Maria Di Paola (n. 1943), si eseguiva tenendo aperta la mano del bambino (col palmo rivolto verso l'alto) e quindi chiudendo ciascun dito in corrispondenza di ogni verso, iniziando dal mignolo per finire con il pollice imitando l'atto di schiacciare un insetto (*u piduocchiu*).

Le medesime azioni accompagnavano la filastrocca *Cca cc'è a funtanedda* (traccia 3b), riferita dalla signora Carmela Macaluso (1957), dove però alla fine l'adulto fingeva di mangiare il pugno chiuso del bambino (azione spesso accompagnata dalle espressioni onomatopoeiche *Auh auh*, riferite all'atto di mangiare).

Nella filastrocca *Vavaruozzu i cazzuola* (traccia 3c), riferita dalla signora Rosaria Mancuso (n. 1946), vengono invece elencate le parti del viso, ciascuna associata per somiglianza a un oggetto o a un animale. Si eseguiva reggendo il bambino sulle ginocchia e indicando con il dito sul volto del neonato la parte corrispondente a quella menzionata in ciascun verso, simulando in conclusione uno schiaffo sulla guancia.

Questa filastrocca è presente nella raccolta *Canti popolari siciliani* di Giuseppe Pitre (1870-71, II, n. 760). Rispetto al testo rilevato ad Alimena, quello raccolto da Pitre a Cefalù (di seguito riprodotto) presenta una sola variante nel quarto verso:

*Varvarottu di cazzola
vucca parra e dici
nasu di radici
occhi di pirtusu
frunti di balata
te' ccà 'na timpulata.*

[Mento di cazzuola / bocca parla e dice / naso di radice / occhi come un buco / fronte di pietra / ecco qui uno schiaffo.]



Alcune donne ripropongono un gioco (2016)

A seguire si riporta il testo della filastrocca *U re befellu*, riferita dal signor Vincenzo Lo Vecchio (n. 1946). Il testo, tuttora rilevabile in numerosi paesi dell'Isola (dall'Agrigentino al Ragusano, al Trapanese) con varianti locali, presenta in realtà i tratti tipici di uno scioglilingua. Ad Alimena era recitato indistintamente da ragazzi e ragazze e spesso era oggetto di sfida, gareggiando sulla corretta ripetizione e sulla velocità di esecuzione.

*Na vota cc'era un re befellu biscottu e menellu
c'aviva na figlia befiglia biscotta e meniglia.
Sta figlia befiglia biscotta e meniglia
aveva n'acellu befellu biscottu e menellu.
St'acellu befellu biscottu e menellu
un ghiornu cci scappau.
E allura u re befellu biscottu e menellu
fici ittari u bannu:
cu iva a pigliari st'acellu befellu biscottu e menellu
ci dava a figlia befiglia biscotta e meniglia.
Allura rignanti e cavaleri parteru pi ghiri a pigghiari
l'acellu befellu biscottu e menellu
rà figlia befiglia biscotta e meniglia
di lu re befellu biscottu e menellu.
Parti un tignusu vavusu biscottu e minusu
pi ghiri a pigliari l'acellu befellu biscottu e menellu
e lu piglià.
Ècculu cca signor re
cca cc'è l'acellu befellu biscottu e menellu.
Ora mâ duna a so figlia befiglia biscotta e meniglia?
Lèvati di cca, tignusu vavusu biscottu e minusu
mânnò cu na scòppula ti fazzu satari la còppula!*

[Una volta c'era un re befello biscotto e menello / che aveva una figlia befiglia biscotta e meniglia. / Questa figlia befiglia biscotta e meniglia / aveva un uccello befello biscotto e menello / questo uccello befello biscotto e menello / un giorno le scappò. / E allora il re befello biscotto e menello / fece indire un bando: / chi andava a prendere questo uccello befello biscotto e menello / gli dava la figlia befiglia biscotta e meniglia. / Allora regnanti e cavalieri partirono per andare a prendere / l'uccello befello biscotto e menello / della figlia befiglia biscotta e meniglia / del re befello biscotto e menello. / Parte un pelato spavaldo biscottu e minusu / per andare a prendere l'uccello befello biscotto e menello / e l'ha preso. / Eccolo qui signore / qua c'è l'uccello befello biscotto e menello. / Ora me la dà sua figlia befiglia biscotta e meniglia? / Levati di qua pelato spavaldo biscottu e minusu / altrimenti con uno scappellotto ti faccio saltare la coppola!]

Ad Alimena, Alan Lomax e Diego Carpitella registrarono tra l'altro anche due filastrocche intonate da una voce infantile: *Cummari l'atu vistu la me gatta* e *Cara cummari atu vistu un Gadduzzu* (cfr. Archivi di etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma, Raccolta 24, brani 56 e 57). Della prima filastrocca si riporta a seguire il testo verbale. Il canto si articola su due brevi formule melodiche distiche, che prevedono la ripetizione dell'ultima sillaba di ciascun verso: la prima formula melodica è impiegata per i due distici iniziali; la seconda per il distico conclusivo, con la ripetizione del verso finale per marcare la conclusione.

*Cummari l'âtu vistu la me gatta ta
ca si manciau la pirnici cotta ta.*

*Si veni me maritu mi l'ammazza za
mi la fa ghiri cu na gamma torta ta.*

*Sta gattaredda quant'era bedda da
prima l'avivou er ora un l'hâiu cchiù.*

[Comare avete visto la mia gatta / che si è mangiata la pernice cotta. // Se viene mio marito l'ammazza / la fa andare con una gamba storta. // Questa gattina quanto era bella / prima l'avevo e ora non l'ho più.]

Alcune filastrocche erano inoltre impiegate per fare la "conta", azione che ad Alimena si diceva *fari pari o sghicci* (fare pari o dispari) oppure *fari la morra* (fare la morra, in quanto l'azione ricalcava quella del gioco della morra). L'uso di utilizzare filastrocche per fare la "conta" ancora persiste fra i bambini di Alimena, sebbene siano cambiati i testi: non più rime in siciliano (oggi scomparse anche dalla memoria degli anziani) ma quasi sempre in italiano e di più recente introduzione. Questo dato rivela comunque una persistenza del modello tradizionale adattato a nuovi contesti di gioco, dove emergono al contempo espressioni poetiche di più recente introduzione. Cecilia Lo Mauro (n. 2006), Maia Macaluso (n. 2008) e Greta Panzica (n. 2006) hanno offerto testimonianze dirette sui giochi tradizionali tuttora in uso fra le nuove generazioni del luogo (cfr. Giuliano Rizzo

2008, dove sono contenuti anche dati rilevati ad Alimena). Alcuni giochi prevedono l'impiego di formule testuali intonate o declamate con una precisa scansione ritmica. Il gioco *Linga linga* (traccia 4) oggi come in passato è praticato indistintamente da maschi e femmine: un bambino, stando seduto, china in avanti il busto; l'altro pronuncia la formula «Linga linga linga la lò, quanti capi dei capi ho?», poggiando alcune dita sulla schiena di chi "sta sotto"; quest'ultimo dovrà quindi indovinare da quante dita viene toccato. A seconda della risposta esatta o sbagliata è prevista una differente formula dialettale in rima. A esempio, nel caso di errore «Tre hai detto e il gioco hai perso, due dovevi dire e il gioco vincevi»; viceversa: «Due hai detto e il gioco hai vinto». Nel passato – riferiscono gli anziani – di norma si mettevano in palio nocciole o mandorle, che si vincevano in numero pari a quello eventualmente indovinato. Dagli stessi anziani sono state rilevate due varianti in siciliano della formula iniziale del gioco:

I

*Nina Nina zoppa zoppa
quanti pinni porta ncoppa?
E nni porta cientu e d'ù
innumina quantu su.*

II

*Fimmina schetta e maritata
quanti corna porta la crapa?*

[I: Nina Nina zoppa zoppa / quante penne porta addosso? / E ne porta centodue / indovina quante sono. // II: Femmina nubile e sposata / quante corna porta la capra?]

La bella lavanderina (traccia 5) è una filastrocca tuttora intonata per ritmare il girotondo. Sebbene abbia un testo in italiano, può essere tuttavia ascritta fra i repertori tradizionali in quanto è stata riferita anche da diverse anziane del luogo che ne ricordavano l'uso già durante la loro infanzia. Al girotondo, anche nel passato prendevano parte maschi e femmine, sebbene queste ultime di fatto fossero sempre in numero maggiore. Questi, come altri canti fanciulleschi, oltre a servi-

re a ritmare i movimenti, costituivano, direttamente o indirettamente, importanti strumenti per regolare i rapporti di amicizia fra i partecipanti al gioco oppure per stabilire o confermare relazioni i cui esiti erano talvolta prolungati anche oltre il tempo stesso del divertimento. Questo avveniva per esempio in base al posto che ciascuno occupava nel cerchio, o ancora più esplicitamente attraverso il compimento di azioni suggerite nel canto stesso (per esempio in un girotondo rilevato durante la ricerca si canta: «dai un bacio a chi vuoi tu» e chi sta al centro del cerchio deve baciare un partecipante al gioco).



Santo Quattrocchi e Domenico Russo eseguono la formula per la “conta” (2017)

Canti d’amore e di sdegno

Nel repertorio poetico-musicale siciliano il riferimento all’amore assume un carattere fortemente rappresentativo, ricorrendo sia nei canti di pertinenza maschile (soprattutto quelli di lavoro o nelle serenate) sia in quelli tipicamente femminili (canti al telaio, storie, stornelli ecc.). Questo dato trova conferma, tra l’altro, nelle raccolte di canti popolari siciliani redatte soprattutto nel corso del XIX secolo dai demologi e dai folkloristi, in cui si rileva una larga presenza di testi poetici che lodano la bellezza della donna, che manifestano gelosia o dolore per

la separazione, oppure disprezzo conseguente a un amore non corrisposto (cfr. Bonanzinga 1997). Diversi canti di genere amoroso rilevati ad Alimena sono presenti nelle raccolte di Lionardo Vigo (1870-74) e soprattutto di Giuseppe Pitrè (1870-71). Quest'ultimo riporta più di settanta canti di Alimena, per la maggior parte a tema amoroso, che gli sono stati forniti perlopiù dall'amico alimenese prof. Michele Messina-Faulisi (cfr. *Lettera a Giuseppe Pitrè...*, in appendice a questo volume).

La forma metrica che più ricorre in questi repertori è la *canzuna* (anche detta "ottava siciliana"), che di norma si configura in otto endecasillabi a rima alternata, sebbene si riscontrino talvolta strofe di sei o dieci versi o più raramente di quattro o dodici. A proposito delle *canzuni* raccolte ad Alimena, così scrive Pitrè (1891: 29) nel suo *Studio critico sui canti popolari siciliani* che apre la seconda edizione della raccolta dei canti popolari siciliani:

Ho potuto osservare ne' canti alimenesi, che quelli di sei versi prevalgono sui canti di otto; l'avvicinarsi delle rime non sempre aver luogo: il primo verso accordarsi col quarto, il secondo col terzo. Pure tutte queste varietà non sono per me altro che irregolarità, perché la vera *canzuna* siciliana ha otto versi ed il popolo stesso lo conferma quando d'un discorso mal riferito o che non persuade abbastanza dice: *La canzuna havi ad aviri li so' pedi*.

Quanto affermava Pitrè a fine Ottocento trova ulteriore conferma nei canti d'amore recentemente raccolti ad Alimena, i cui testi si configurano in forme variabili nel numero dei versi (con prevalenza della sestina) e nella rima, pur mantenendo l'endecasillabo quale metro di riferimento. Da una più attenta osservazione della documentazione sonora raccolta in differenti sedute di registrazione, è emerso che i cantori considerano come unità formale di senso compiuto il distico e non la strofa; per cui non sempre viene osservata una rigida giustapposizione dei distici nell'ambito di una *canzuna*. Il cantore, piuttosto, ricorrendo alla propria esperienza e al proprio "repertorio", può anche decidere in estemporanea di sostituire o aggiungere altri distici, purché l'accostamento dia senso complessivo alla strofa. Questo procedimento – a dir vero non insolito nella musica di tradizione orale – rende dinamici i testi poetici cantati che pertanto possono assumere configurazioni piuttosto varie.



Santo Quattrocchi intona una canzuna (2016)



Domenico Russo intona una canzuna (2016)



Santo Quattrocchi canta sul marranzano suonato da Giuseppe Cefalù (2016)

La lunga memoria di alcuni contadini del paese ha permesso di documentare diverse *canzuni* su tema amoroso, che nel passato – come riferiscono gli stessi informatori – venivano intonate in varie occasioni: durante il lavoro, nelle feste di famiglia, in contesti conviviali o nelle serenate. Frequente in questi repertori era l’accompagnamento dello scacciapensieri (*marranzanu*) suonato da un’altra persona o talvolta dallo stesso cantore, che in questo caso si limitava a eseguire una introduzione strumentale e un postludio.

Nelle registrazioni qui allegate a suonare il *marranzanu* è Giuseppe Cefalù (n. 1948). La modalità esecutiva più frequente era quella solistica, in cui ogni cantore eseguiva la propria *canzuna*. I tre documenti sonori allegati al CD (tracce 7, 8 e 9) – eseguiti rispettivamente da Domenico Russo (n. 1937), Calogero D’Amico (n. 1947) e Santo Quattrocchi (n. 1938) – esemplificano questo stile di canto, che risultava oltretutto ampiamente diffuso in Sicilia negli ambienti contadini (cfr. Garofalo 1997b). La voce si colloca generalmente su registri medio-acuti, assumendo profili melodici discendenti quasi sempre per gradi congiunti, in uno stile prettamente sillabico o talvolta con brevi melismi in sede cadenzale. Non rare erano le esecuzioni con il

cosiddetto *accumpagnamentu* (accompagnamento), ovvero con l'intervento di altre voci (in numero variabile) che raddoppiavano all'unisono o all'ottava più grave la sillaba finale di ciascun verso. Questa modalità esecutiva era adottata soprattutto durante il lavoro nelle campagne, quando si ritrovavano insieme più cantori.

Amuri amuri quantu s'è luntanu (traccia 9) è un canto d'amore eseguito a *canzuni maritata* (a canzone maritata). Era questa, infatti, un'altra modalità di esecuzione che vedeva protagonisti due cantori che si alternavano nel canto: il primo intonava uno o due distici a suo piacimento (in lode alla donna, di gelosia ecc.) e il secondo cantore rispondeva con altrettanti distici il cui contenuto doveva ben combinarsi con il precedente. L'esecuzione proseguiva con l'alternanza continua fra i cantori, "a botta e risposta", fin quando uno dei due rinunciava a "rispondere" non trovando versi appropriati (una simile modalità esecutiva riguarda i *sirbi* di Resuttano, cfr. Macchiarella 1995). Questo modo di cantare – soprattutto durante i lavori campestri o in presenza di donne – assumeva spesso gli aspetti tipici di una sfida, in cui ciascun cantore tendeva a ostentare la propria abilità sia nel canto sia nella scelta del distico da abbinare al precedente. Significativo appare, a questo riguardo, quanto osserva Pitre nel già citato *Studio critico*:

Del resto, quel che avviene per l'improvviso avviene altresì per il canto de' rispetti [modo di indicare l'ottava cantata] quando si suscitò una gara tra due persone. Chi non s'è trovato mai ad assistere a questi vaghi spettacoli che pur si ripetono in mezzo ai lavori campestri, specialmente nel tempo della messe? Un uomo e una donna, o anche due giovani si mettono a gara (*a riatta*), ciascuno in casa sua, uno in lodare il gentil sesso, l'altro in biasimarlo; il canto si alterna, si continua senza posa, e chi cede (*scaca*), o avrà perduto la partita, o avrà in sempre nuovi canti lo scacco matto del contendente. Simile canto prende in Alimena il nome di *Ruggieru*, onde *Cantari lu Ruggieru* importa colà cantare rispetti gareggiando; frase la quale, sebbene in quel comune non trovi spiegazione soddisfacente, parve tuttavia bastevole a dimostrar chiara la sua origine siciliana.

Nessuno dei cantori personalmente incontrati ha oggi memoria del *Ruggiero*, ma tutti ricordano questa modalità di canto, detta appunto *maritata*, che risulta molto vicina a quanto descritto da Pitre.

Fra i repertori personalmente documentati ad Alimena, non sono neppure presenti testi poetici nello stile dei cosiddetti *cuntrasti*, piuttosto diffusi in tutta l'Isola, di norma eseguiti anche questi da due cantori solisti (cfr. Bonanzinga 2008: 36)

Nonostante la caratterizzazione tipicamente maschile di questo genere di repertori, canti d'amore erano intonati anche dalle donne perlopiù in ambienti domestici. Non di rado, però, si riscontrava una coincidenza dei testi poetici, che una volta acquisiti in ambito femminile assumevano declinazioni stilistiche e melodiche differenti. Per esempio, *Amuri amuri chi m'hai fattu fari* (traccia 10), che la cantatrice Maria Sabatino (n. 1930) ha indicato come canto femminile di uso domestico, possiede in realtà un testo molto diffuso nel repertorio dei contadini o dei carrettieri siciliani, ma qui intonato su una melodia strofica molto simile a quella di un canto narrativo che la stessa informante ha eseguito durante la tessitura al telaio.

Lo stornello eseguito dalla signora Giuseppa Falzone (di cui a seguire si riporta il testo) costituisce invece un esempio di acquisizione in ambiente popolare femminile di repertori di origine culta, talvolta trasmessi anche per mezzo della scrittura. Presenta un testo strofico in italiano (distici di undici o dodici sillabe) che descrive la "sete d'amore" dell'innamorato che chiede un bicchiere d'acqua all'amante. Gli stornelli potevano prevedere anche l'accompagnamento di chitarra o fisarmonica ed erano intonati anche in occasione di feste in famiglia o tra amici.

*Io canto li stornelli che ne so mille
chi ne sa più di me si faccia avanti.*

*Affaccia a la finestra se tu ci sei
dammi un bicchiere d'acqua se tu ce l'hai.*

*Acqua non te ne do no che ti fa male
ti do un bicchier di vino che ti fa cantare.*

*Vino io non ne voglio che mi fa male
voglio un bicchier di sangue per le tue vene.*

Un'inversione dei codici poetici avveniva nei cosiddetti *canti di sdegno* (canti di sdegno), intonati per manifestare il disprezzo nei confronti di una donna (più raramente di un uomo) per un amore non corrisposto. I testi poetici – anch'essi strutturati in versi di endecasillabi a rima baciata o in assonanza – mettevano in risalto difetti e atteggiamenti indecorosi della donna, facendo frequente ricorso alle metafore. Nel canto raccolto ad Alimena (traccia 11), a esempio, la donna è paragonata a un abbeveratoio dove «ogni contadino beve e si lava». Di norma i canti di sdegno erano intonati nei pressi della casa dove abitava la donna o anche in presenza di suoi amici o parenti.

Suoni e canti del lavoro

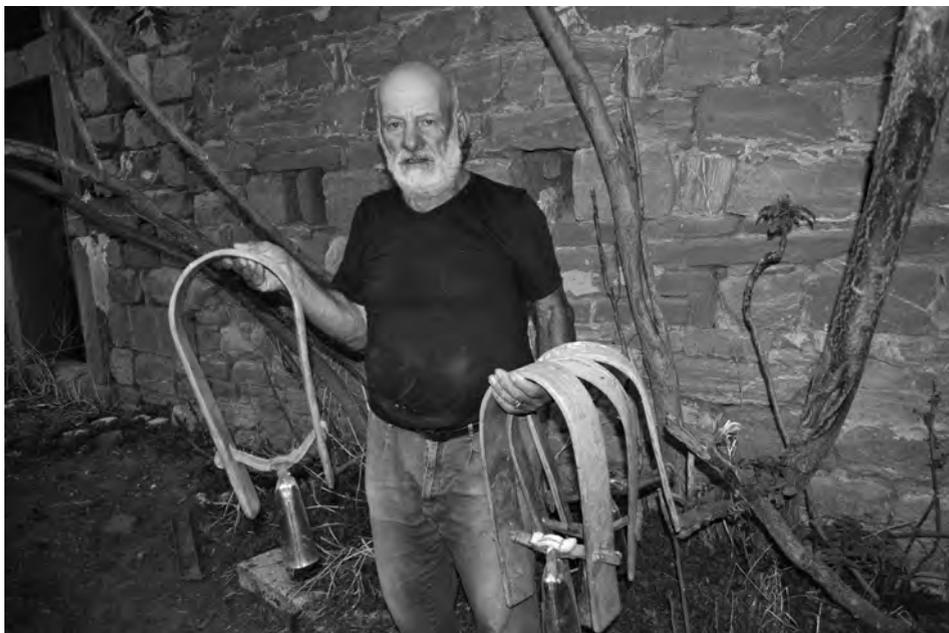
Il paesaggio sonoro siciliano, fino a un recente passato, era ampiamente rappresentato anche da specifiche espressioni musicali connesse ai mestieri tradizionali. Se soprattutto i canti accompagnavano il tempo del lavoro pur senza possedere una specifica funzione ergologica, al contrario, richiami, acclamazioni e ritmi erano funzionali a coordinare movimenti di uomini e animali o a indicare azioni da compiere (cfr. Bonanzinga 2013b: 1108).

La conduzione delle attività pastorali, soprattutto nel passato, era caratterizzata da un articolato codice sonoro costituito da richiami vocalizzati o fischiati e dallo scampanio dei campanacci appesi al collo degli animali. Sebbene possa apparire forzato parlare di musica in riferimento a queste sonorità, anche le testimonianze offerte da due pastori alimenesi nel corso della ricerca confermano quanto è stato ampiamente documentato riguardo al modo in cui si configura la nozione di “musica” in ambito pastorale (Bonanzinga 2005).

Il signor Giuseppe Mascellino (n. 1962), allevatore di pecore, continua ancora oggi l'attività che prima di lui svolgevano il padre e il nonno. Da loro ha ereditato le tecniche e i saperi tradizionali del mestiere, che oggi, con non poche difficoltà, tenta di trasmettere al proprio figlio. Nel corso dell'intervista (traccia 12), Mascellino ha esemplificato anzitutto i due richiami principali – da lui definiti con il termine *segnali* (segnali) – tuttora utilizzati per governare il gregge durante gli spostamenti: il primo è usato per radunare gli animali; il



Giuseppe Mascellino descrive i campanacci per le pecore (2016)



Giuseppe Gangi Chiodo esemplifica l'accordatura dei campanacci per le vacche (2016)

secondo serve a farli fermare durante gli spostamenti. Questi richiami sono gli stessi che utilizzavano il padre e il nonno, e coincidono generalmente con quelli adoperati dai pecorai di quella zona. A seguire, il pastore descrive con dovizia di particolari le specificità dei campanacci utilizzati, definendoli in base alla forma e soprattutto al suono. Quelli di lamiera ribattuta vengono chiamati *campani* (singolare= *campana*), ma si distinguono in *picurini* (di misura più piccola) e *trizzalori* (di misura più grande). I campanacci di rame realizzati a stampo vengono chiamati *muligni* (oggi in gran parte sostituiti dalle *calabrisi*, più piccole e di forma leggermente arrotondata). Le campane utilizzate dai pastori alimenesi provengono quasi tutte da Agira o da Nicosia, località della provincia di Enna non distanti fra loro, in cui tuttora sono attivi alcuni costruttori. La scelta dei campanacci da appendere al collo dei propri animali è operata in base ad alcuni fattori: la corporatura degli animali (la tipologia e la misura varia in maniera proporzionale); le abitudini mostrate da qualche animale (di norma agli animali più "irrequieti" si appendono campanacci più grandi); la posizione che l'animale occupa nel gregge durante gli spostamenti; il suono prodotto dal campanaccio. In base al cosiddetto *tuono* (tono) ciascuna *campana* viene infatti definita *masculina* (quella più grave) o *fimminina* (quella più acuta). Mascellino usa la definizione "più leggero" riferendosi al suono prodotto dalla *fimminina*; viceversa definisce "pesante" o "massiccio" il suono della *masculina*.

Ancora più dettagliate, a questo proposito, sono le informazioni fornite dal signor Giuseppe Gangi Chiodo (n. 1935), allevatore di vacche dall'età di quindici anni. Anche lui opera una chiara distinzione dei campanacci in base alla forma (*campani*, *muligni*, *calabrisi*, *cavaddini*) e soprattutto al *tuonu* attraverso il quale ogni *campana* è identificata come *masculina* o *fimminina* (traccia 13).

Per meglio rendere questa distinzione paragona il suono dei campanacci alle voci delle persone, dicendo che «la femmina (riferito alla *fimminina*) la voce l'ha più sottile; come sono le persone», indicando invece come «suono tubolare» quello dei *masculini*.

Ancora più interessante risulta il valore specificamente musicale che l'anziano pastore attribuisce a questi oggetti sonori, utilizzando espressioni o concetti mutuati dalla grammatica musicale "colta". Utilizza a esempio il termine "accordatura" in riferimento alla scelta

dei campanacci compiuta al momento dell'acquisto nelle fiere dei paesi. Questa operazione, infatti, era svolta con la massima attenzione, e talvolta il pastore poteva richiedere l'aiuto di un "orecchio esperto" per accoppiare i campanacci fra di loro.

L'espressione "accordare le campane" è impiegata dal signor Gangi Chiodo riferendosi anche alle scelte operate al momento di incampanare gli animali, facendo il parallelo tra il risultato sonoro prodotto dallo scampanio della mandria e il suono di una fisarmonica: «Loro sono scelte in base al tono che devono produrre; come è una fisarmonica che suona. [...] Devono essere accordate le campane fra di loro: come una musica fanno. Quando le vacche sono sulla trazzera, che camminano tutte, si sente la voce di una buona fisarmonica». E aggiunge che soprattutto nel passato, ciascun pastore prestava parecchia attenzione alla dimensione estetica dello scampanio del proprio gregge. Era infatti un motivo di orgoglio avere i campanacci ben "accordati", considerato anche che questo costituiva un elemento di competizione fra i pastori della zona. Per la stessa ragione, infatti, quando si conducevano gli animali alle fiere questi venivano dotati dei migliori campanacci, ben accoppiati sonoramente per enfatizzarne il passaggio e soprattutto l'arrivo sul luogo della vendita. Inoltre, attraverso il suono dei campanacci il pastore è in grado di localizzare ciascun animale e soprattutto di riconoscere l'azione che sta svolgendo (mangiare, ruminare, bere, camminare ecc.).

Entrambi i documenti sonori contengono inoltre testimonianze sugli usi pastorali nei giorni della Settimana Santa. Mascellino ricorda che la mattina del Venerdì Santo, quando gli animali giungevano al *vadili* (luogo della mungitura), il pastore riempiva il campanaccio di ciascun animale con erba o paglia così da non farli suonare, in segno di lutto, fino alla mattina di Pasqua.

Gangi Chiodo riferisce invece che diversi pastori il Venerdì Santo usavano rimuovere le campane dal collo degli animali per rimetterle a Pasqua. Chi, come lui, possedeva molti animali era solito invece incampanare la mandria (dopo il periodo invernale in cui di norma gli animali si tenevano senza campane) direttamente la mattina di Pasqua, o il Sabato Santo a mezzogiorno quando lo scampanio del *Gloria* annunciava la Resurrezione, secondo un uso documentato anche in diversi paesi della Sicilia (cfr. Bonanzinga 2005: 1487).

Il lavoro contadino, fino agli anni Sessanta del secolo scorso, rappresentava la principale fonte di lavoro per molti uomini di Alimena, sia proprietari di piccoli appezzamenti sia braccianti impiegati “a giornata”, soprattutto nel periodo della mietitura, quando vi era una richiesta maggiore di manodopera. Il territorio alimenese, infatti, era quasi interamente coltivato a frumento. Da metà giugno alla prima decade di luglio i campi si riempivano di uomini (*i mitateri*) che indossavano un grembiule bianco di olona (*lònnira*) e impugnavano una falce a lama dentata (*fāuci*). Con il segno di croce ciascun mietitore dava inizio alle attività lavorative. Chinati in avanti dall'alba al tramonto (sostando solo per i pasti), ripetevano forse una delle azioni più antiche trasmesse dall'uomo e fino a quegli anni rimasta pressoché invariata (sui modi tradizionali della mietitura e della trebbiatura in Sicilia cfr. Cusumano 1990). Durante la mietitura i lavoratori intonavano acclamazioni, in forma corale o responsoriale, rivolte a Dio o ai Santi. Non mancavano inoltre di eseguire versi in siciliano a tema amoroso e canzoni d'autore o popolareggianti (*Quel mazzolin di fiori, Amor dammi quel fazzolettino* ecc.), apprese soprattutto alla radio ed eseguite alternando un verso



Giuseppe Russo intona un canto di contadini (2016)

solistico a uno corale. Terminata la mietitura i covoni (*regni*) venivano trasportati nell'aia (*ària*), solitamente preparata in una zona pianeggiante ben esposta al vento. Qui, con l'aiuto di muli o cavalli, avveniva la *pisata* (trebbiatura). Era questo un altro momento particolarmente votato al canto: le voci dei contadini, in una continua alternanza di inflessioni cantate o "gridate", tessevano lodi ai santi e incitavano gli animali al lavoro (cfr. Bonanzinga 1995b). Significativa, a questo riguardo, risulta una pagina del diario siciliano di Alan Lomax in cui è descritta questa fase del ciclo del grano, direttamente osservata dallo studioso proprio nelle campagne della Sicilia centrale (probabilmente a Sommatino o ad Alimena).

Al tempo della mietitura i contadini trasformano la pianura nei pressi del paese in un grande palcoscenico illuminato dal sole, avvolto da polvere d'argento e ricoperto di grano dorato. Qui gli esseri umani si esibiscono nell'antica danza del raccolto. Venti uomini, in venti campi circolari, con venti muli e venti canti urlati al cielo attraverso la nube di polvere. Ogni uomo ha il suo animale legato a una fune di quindici piedi ed è imperniato al centro del suo campo, mentre il mulo trotta in circolo coi garretti ben piantati nel foraggio: a volte tira su una manciata di grano, nitrendo eccitato, mentre l'uomo non smette di cantare e di incoraggiarlo. «Dio sia lodato e benedetto!», canta e fa schioccare la frusta. «Continua a girare! Vola, cuore mio!». [Traduzione italiana di Goffredo Plastino, in Lomax 2008: 98]

Ad Alimena, come è stato già accennato, Lomax e Carpitella documentarono in contesto i canti della trebbiatura (cfr. Carpitella e Lomax *d1973*: B8; *cd2000*: traccia 12). Quelle registrazioni risultano particolarmente interessanti oltretutto ai fini di una comparazione con la documentazione personalmente prodotta nell'ambito di questa indagine. Oggi il lavoro dei campi è affidato quasi esclusivamente a trattori e mietitrebbie, e il canto non trova più posto fra i rumori continui dei motori a scoppio. Ciononostante, alquanto vivo è il ricordo di questi repertori nella memoria di alcuni contadini del luogo che fino agli anni Settanta ancora li eseguivano durante il lavoro. Malgrado la crisi economica che in quegli anni aveva dato origine a una forte migrazione soprattutto dei giovani, chi restava di norma continuava a svolgere il lavoro agricolo secondo le modalità tradizionali dove il canto conservava ancora la propria dimensione simbolica.

Il canto di trebbiatura (traccia 14) eseguito dal signor Domenico Russo (n. 1950) si pone in continuità con l'esempio raccolto nel 1954, riproponendo i medesimi tratti stilistici tipici di questo repertorio: il timbro "lacerato", gli attacchi su un registro acuto, le inflessioni melodiche discendenti, l'alternanza tra versi intonati su una corda di recita ed esclamazioni "gridate", la scansione ritmica tendenzialmente sillabica, l'*ambitus* piuttosto ristretto (ES. MUS. 3). In uno stile differente si configura il canto *A la priulisi* (al modo dei contadini di Villa Priolo, paese non distante da Alimena) intonato dal signor Santo Quattrocchi (traccia 15). Questi riferisce infatti che l'abbondante richiesta di manodopera, nel tempo della mietitura e della trebbiatura, induceva spesso i proprietari terrieri ad assumere braccianti anche dai paesi vicini. I momenti lavorativi pertanto, oltre a costituire una occasione di incontro fra lavoratori provenienti da diverse località, favoriva anche lo scambio di canti o di repertori poetici in genere. La trascrizione su pentagramma (ES. MUS. 4) mostra una predominanza della dimensione melodica rispetto alla declamazione sillabica del tutto assente. Il contenuto poetico presenta invece i medesimi temi: l'incitamento degli animali, l'acclamazione alla Madonna e a Dio.



Domenico Russo intona un canto di trebbiatura (2016)

Fino agli anni Cinquanta erano ancora attive nel territorio alimense alcune cave di gesso dove si lavorava con le tecniche tradizionali. Il materiale staccato dalle pareti mediante uso di esplosivo era trasportato nelle fornaci (*carcari*) dove veniva cotto. I blocchi così ottenuti erano successivamente frantumati con pesanti mazze in ferro. Questa operazione era svolta da almeno due operai (talvolta anche tre o quattro) ed era di norma ritmata dal canto. Non è stato possibile rilevare in paese testimonianze dirette sui canti *a la issara* (alla maniera dei gessai), in quanto anche i ricordi dei più anziani risultano piuttosto confusi. Sergio Bonanzinga – che a questi repertori già da tempo ha rivolto particolare attenzione (cfr. Bonanzinga 1993a: 62; 1997: 16) – ha tuttavia individuato fra le registrazioni effettuate nel 1954 ad Alimena da Lomax e Carpitella (bobina 314) due ampi frammenti del canto *a la issara* mai finora considerati e che rappresentano la più antica testimonianza sonora su questo genere di canti rilevata in Sicilia.

L'audioregistrazione non è stata realizzata durante l'effettiva battitura del gesso, ma uno dei cantori simula il ritmo di lavoro percuotendo il terreno presumibilmente con un bastone. Il modo di ritmare la frantumazione dei blocchi con le mazze seguiva uno schema comune in tutta l'Isola. La seguente descrizione chiarisce forma, contenuto e funzione del canto secondo le consuetudini praticate a Raffadali:

Uno dei due gessai, la *prima mazza*, si incaricava di guidare il ritmo intonando le parole della *mmaccata* (come pure si usava denominare il canto, associandolo alla dinamica dell'atto produttivo). L'altro lavorante (*secunna mazza*), iterava replicando un ritornello costituito da sillabe senza senso. Se i gessai erano tre, due svolgevano la funzione di seconda mazza colpendo i blocchi sincronicamente; quando invece si batteva in quattro due fungevano da *prima* e due da *secunna*. L'impatto percussivo viene sempre a coincidere con la prima e l'ultima sillaba di ogni verso, imponendo l'estrema regolarità del ritmo. I testi sono caratterizzati da brevi parti narrative, il più delle volte riferite a momenti del lavoro. [Bonanzinga 2013b: 1116]

Il secondo frammento registrato da Lomax e Carpitella, più completo e meglio eseguito, si fonda su sequenze di sillabe *nonsense* intercalate da brevi espressioni di senso compiuto. L'esecuzione è di tipo responsoriale. Nel frammento del canto trascritto di seguito il trattino

divide “proposta” solista e “risposta” corale, che corrisponderebbero rispettivamente alla “prima” e alla “seconda” mazza.

Ah ah ah.
O la li - e na
o li i - o na
o la li - e na
o la li la la - e na
o la li ri - ona
o la li - e na
o la li ri - e na
o la li la la - o la
o nannuzza - e na
mia è me - nanna
o nannuzza - bbona
bbona è me - nanna
[...]

[Ah ah ah / O la li - e na / ... / o nonnina - e na / mia è mia - nonna / o nonnina - buona / buona è mia - nonna]

La conclusione è segnata dalle acclamazioni corali *Evviva a chi canta! E luramu lu Santissimu Saramientu! Evviva u patriarca san Franciscu!* (Evviva chi canta! E lodiamo il Santissimo Sacramento! Evviva il patriarca san Francesco!): tipiche acclamazioni “gridate” utilizzate perlopiù durante i lavori della mietitura o della trebbiatura. I canti dei gessai, infatti, erano normalmente eseguiti anche dai contadini che li adattavano al contesto della mietitura (cfr. Bonanzinga 2013b: 1117; Guggino d1974: brano A2).

La trascrizione (ES. MUS. 5) pone in evidenza la struttura melodica tonale (*do minore*), caratterizzata da regolare scansione ritmica (4/4) che si mantiene costante per tutta la durata dell’esecuzione. L’inciso melodico-ritmico iniziale (*do₃ sol₂ do₃*) serviva a introdurre il ritmo della battitura, consentendo ai gessai di “entrare a tempo”. Sulla linea delle percussioni, le note col gambo rivolto verso il basso indicano i “colpi” che si sentono nel documento sonoro (corrispondenti alla “seconda mazza”). Ai fini di una maggiore comprensione di questa

particolare modalità esecutiva, che conosciamo grazie a una ricostruzione realizzata da Bonanzinga appunto a Raffadali (vedi trascrizione musicale in Bonanzinga 1997: 17), sono stati indicati anche i punti dove sarebbero dovuti cadere i “colpi” prodotti dalla “prima mazza”.

Se gli uomini di norma svolgevano mestieri all’aperto (nelle campagne, per le strade, nelle cave di gesso ecc.) alle donne erano riservati perlopiù i lavori domestici (ricamare, filare, lavare, cucinare ecc.). La tessitura al telaio rappresentava forse una delle attività femminili più complesse e articolate che richiedeva pertanto molta esperienza e impegno. In realtà ad Alimena non vi erano molti telai. Farlo costruire da un falegname esperto richiedeva una somma di denaro non indifferente e soprattutto bisognava disporre in casa di uno spazio adeguato. Anche per questa ragione il telaio in genere si assemblava soltanto nei mesi invernali e primaverili, quando oltretutto non era necessario anche l’aiuto delle donne in certi lavori agricoli. Grazie alla signora Maria Sabatino è stato possibile documentare la tessitura su un antico telaio perfettamente funzionante, conservato in una abitazione di Cipampini (frazione di Petralia Soprana).

Così come è stato riscontrato in altre località della Sicilia, alcune parti del telaio si caricavano di una forte valenza simbolica, talvolta in funzione del periodo dell’anno o in rapporto ai giorni della settimana (cfr. Giallombardo 1990). Il Venerdì Santo, per esempio, era l’unico giorno dell’anno in cui tradizionalmente era proibito utilizzare il telaio, in quanto diverse parti lignee di cui si compone risultano sovrapposte a forma di croce, e pertanto si evitava di toccarle in segno di rispetto al Cristo crocifisso (per la stessa ragione, a esempio, non si utilizzavano forbici o i contadini non adoperavano l’aratro).

Altre credenze o usi collegati al lavoro della tessitura avevano funzioni propiziatrici (per esempio attaccare immagini sacre al telaio) o talvolta assumevano un valore espressamente divinatorio. Per esempio, in presenza di una donna in gravidanza vi era la consuetudine, al termine del lavoro, di estrarre in fretta la *cavìglia ritta* (piolo in legno posizionato sulla parte anteriore del telaio per tendere i fili dell’ordito) e gettarla in strada, attendendo che passasse qualcuno. Il sesso della prima persona che si fosse trovata a passare da lì avrebbe reso noto quello del nascituro (es.: se a passare fosse stata una donna sarebbe nata una bambina o viceversa).



Maria Sabatino intona un canto al telaio (2016)

Oltre a riferire sui saperi tradizionali e sulle pratiche rituali connesse al telaio, la signora Sabatino ha intonato alcuni canti che nel passato accompagnavano la tessitura. Si eseguivano sia repertori “profani” (*canzuni*, romanze, stornelli) sia canti devozionali (storie di santi, canti della Passione, preghiere ecc.). Il canto *Mmienzu Paliermu mi vulìa turnari* (traccia 16) presenta un testo poetico in siciliano su tema amoroso, strutturato in distici di endecasillabi. Gli stessi versi si ritrovano tra l’altro nel repertorio poetico dei carrettieri, a testimonianza dell’acquisizione in ambienti femminili di pratiche cantate di più larga pertinenza maschile (cfr. Guggino 1978). A ogni distico corrisponde una strofa musicale il cui incipit è caratterizzato da un salto di quinta ascendente (*fa#-do#*). Il profilo melodico si svolge entro l’*ambitus* di un’ottava e presenta una scansione ritmica piuttosto regolare che tuttavia non pare avere una diretta connessione con il ritmo del telaio. L’informatrice ha però specificato che bisogna prestare una particolare attenzione a quella che definisce «tonalità del telaio», ovvero al suono prodotto dalle parti in movimento, da cui si percepisce il corretto funzionamento o la presenza di eventuali anomalie, così dicendo: «Quando il telaio non funziona giusto, cambia anche la tonalità».





Maria Sabatino intona un canto durante la tessitura (2016)

Diversamente da quanto è stato finora osservato in rapporto ad altri repertori oggi non più rilevabili nei loro originari contesti, le pratiche musicali connesse alla devozione mostrano ancora una spiccata vitalità e soprattutto conservano una valenza simbolica comunitariamente riconosciuta, i cui esiti valicano talvolta la dimensione della fede per incidere in maniera non indifferente anche su più ampie dinamiche sociali e culturali. Il calendario cerimoniale alimenese risulta alquanto ricco di occasioni celebrative, paraliturgiche o devozionali in cui rientrano canti e preghiere popolari, in siciliano o in italiano, trasmesse perlopiù in forma orale.

Durante la novena dell'Immacolata, che si svolge dal ventinove al sette dicembre nella Chiesa Madre, si usa recitare lo *Stellario*, componimento poetico specificamente connesso al culto dell'Immacolata, diffuso in tutta la Sicilia con varianti melodiche locali (cfr. Giordano 2016b: 182). Il testo è diviso in tre parti, ciascuna formata da quattro strofe di cinque versi (ottonari a rima ABAAA), per un numero complessivo di dodici strofe, quante sono le stelle che secondo il racconto dell'Apocalisse coronano il capo della Vergine. Ogni strofa è seguita dalla recita di una *Ave Maria*, mentre al termine di ciascuna delle tre parti in cui è organizzato l'intero testo è prevista anche la recita di un *Padre nostro*. Chiude la preghiera la recita dell'*Offerta* il cui incipit coincide con il verso *Ave Maria graziosa e pia*. Fino a un recente passato erano soprattutto le donne a riunirsi in chiesa prima della messa per intonare lo *Stellario* su una melodia strofica di chiara impronta chiesastica. Talvolta il canto era accompagnato dall'organo, come testimoniato dalla signora Giuseppa Li Ranzi (n. 1934), che ha anche eseguito la prima strofa (traccia 17).

La festa dell'Immacolata, in Sicilia come altrove, tradizionalmente apre il ciclo celebrativo del Natale: periodo ricco di manifestazioni devozionali in cui la musica e il canto occupano un posto centrale. Ad Alimena, la forma cerimoniale che maggiormente caratterizza il tempo del Natale è la novena tradizionale, che si svolge dal sedici al ventiquattro dicembre sia all'interno della Chiesa Madre (nel passato al mattino presto, oggi nel pomeriggio) sia per le vie del paese (la sera) dinanzi alle edicole votive (*nnicchie*), per l'occasione addobbate con

luci e fiori. È stata la locale Pro Loco a riprendere nel 2004 l'uso di celebrare la novena itinerante dopo circa venti anni di interruzione. Le modalità esecutive con cui è stata riproposta questa pratica devozionale sono pressoché uguali a quelle del passato, quando però al gruppo dei musicisti si univa un solo cantore, diversamente da quanto si osserva oggi con la partecipazione di uomini e donne di diverse età. Come ricordano i più anziani, alcuni giorni prima del sedici dicembre un componente del gruppo passava per le vie del paese suonando l'*azzarinu* (triangolo) per ricordare ai devoti l'approssimarsi della novena. Sul prospetto delle abitazioni di quanti richiedevano la prestazione musicale il suonatore, allo scopo di ricordarsene, lasciava un segno con un carbone.



I fedeli intonano il Viaggiu dulurusu durante la novena itinerante del Natale (2015)

La celebrazione della novena – sia in chiesa sia per le strade – inizia giornalmente con il canto del *Viaggiu dulurusu*, brano che, insieme alla *Litania* in latino, identifica musicalmente il Natale alimenese. Si tratta di un settecentesco poema in siciliano, in forma strofica (sestine





Novena itinerante di Natale (2015)

di ottonari a rima ABABCC), di cui è autore il sacerdote monrealese Binidittu Annuleru (pseudonimo di Antonino Diliberto) che lo diede alle stampe a Palermo con il titolo *Viaggiu dulurusu di Maria Santissima e lu Patriarca S.Giuseppi. Canzunetti siciliani di Binidittu Annuleru di la città di Murriali, divisi in 9 jorna pri la nuvena di lu Santu Natali di Gesù Bambinu* (sulla tradizione del *Viaggiu dulurusu* si consultino in particolare: Garofalo d1990/II; Bonanzinga 1999; Giordano 2016b). L'antico componimento presenta una sestina iniziale che costituisce l'*Invitu* (Invito), una introduzione alle nove "giornate" di cui si compone. Le prime otto "giornate" sono formate da nove strofe, l'ultima da tredici (cfr. Garofalo 1990).

Ad Alimena, fra una strofa e l'altra del *Viaggiu* è inserito un ritornello cantato (*Evviva Maria / Giuseppi e Gesuzzu / Evviva Maria / Giuseppi e Gesù*) che risulta però assente nelle più antiche copie stampate. I più anziani ricordano che nel passato, prima di iniziare la novena (in chiesa o per le strade), si usava recitare questa quartina:

*Alligrizza, alligrizza o peccaturi
ca già cumincia la redenzioni
e mentri l'ànciulu è chinu di sblennnuri
Maria annunzia Gesù Redenturi.*

[Allegrezza, allegrezza o peccatore / che già comincia la redenzione / e mentre l'angelo è pieno di splendore / Maria annunzia Gesù Redentore.]

Di norma i cantori o i fedeli hanno sempre fatto riferimento a copie manoscritte o a stampa del testo poetico. Non si hanno invece storiche attestazioni musicali scritte, a parte una trascrizione della sola linea melodica del canto redatta nel 1984 dal vecchio maestro della banda Amedeo Aiosa. L'attuale organista Filippo Burgarello (n. 1976) accompagna ancora a orecchio il canto, secondo gli stili esecutivi appresi dagli organisti Michele Tricoli e Giovanni Li Pera, che lo hanno preceduto.

All'interno della chiesa il *Viaggiu dulurusu* è accompagnato esclusivamente dall'organo e a cantarlo sono soprattutto le donne che partecipano al rito. Una melodia sempre uguale è utilizzata per i primi otto giorni e per le prime sette strofe del nono giorno (ES. MUS. 6). Vengono

alternate sequenze melodiche in tonalità maggiore con altre in minore, così come spesso si riscontra in altri repertori tradizionali del Natale. A partire dalla sestina che annuncia la nascita di Cristo (incipit: *Natu già lu gran Missia*) viene utilizzata una nuova melodia in tonalità maggiore caratterizzata da un andamento ritmico più rapido (ES. MUS. 7). Il cambiamento stilistico è evidenziato anche nel modo in cui viene accompagnato il canto all'organo: dall'impiego di sequenze accordali fisse si passa a un accompagnamento ritmico ad "accordi spezzati", tipico accompagnamento del valzer (di norma marcando la fondamentale sul tempo forte e il resto dell'accordo sui due tempi deboli). Inoltre le strofe vengono ora intonate di seguito, senza alcun ritornello che le separi. Il documento sonoro in allegato (traccia 19) – acquisito in situazione non contestuale, grazie alla disponibilità dell'organista e di alcune devote cantatrici – esemplifica all'ascolto queste dinamiche. Nel contesto della novena serale è stata invece registrata la *litanìa lauretana* della quale è proposto un frammento iniziale (traccia 20). Lo schema melodico alterna sei invocazioni in latino a un ritornello in italiano, secondo una consuetudine riscontrata anche in diverse località siciliane (a Misilmeri, per esempio, questa stessa litanìa era anche detta *Litanìa della pace*, perché venne cantata durante i due conflitti mondiali).

Più ampio è invece l'organico strumentale impiegato nella novena esterna: una fisarmonica, un clarinetto, un sassofono contralto, due chitarre, un mandolino, un triangolo e un cembalo (in passato anche tamburelli con sonagli). La presenza degli strumenti può comunque variare in base alla disponibilità dei musicisti. Oltre all'intonazione del *Viàggiu dulurusu* (traccia 18) e della *Litanìa lauretana*, vengono eseguiti in successione alcuni canti in siciliano (*A la notti di Natali, Cugliemu rosi e pàmpini, Sutta un pedi di nucidida* ecc.) o in italiano (*Tu scendi dalle stelle, Fermarono i cieli, Natale nelle terre straniere* ecc.).

Al di là di ogni considerazione di tipo estetico o musicale, il carattere festoso che assume questo rito testimonia la straordinaria vitalità di una tradizione ancora oggi in grado rinnovarsi e adattarsi a nuovi contesti sociali e culturali, e al contempo di rispondere a esigenze diverse da quelle strettamente connesse alla devozione (cfr. Buttitta I. 2013).



I virgineddi (2016)

Particolarmente sentita è la devozione degli Alimenesi a san Giuseppe. Ogni anno in occasione della festa liturgica (il 19 marzo), i devoti, con a capo la confraternita di san Giuseppe, usano ancora preparare tradizionali pani rituali (quelli rotondi detti *panuzzi*, quelli intagliati chiamati *varvuzzi*) e un lauto pranzo oggi offerto all'intera comunità in onore del Santo. *Fari i virgineddi* (fare le verginelle) è l'espressione con cui tuttora si indica la preparazione di questo banchetto rituale al quale un tempo prendevano parte esclusivamente tredici ragazze (dette appunto *virgineddi*) orfane o fra le più bisognose del paese. Il pranzo veniva infatti preparato e offerto da alcune famiglie, per voto fatto al Santo Patriarca o per grazia ricevuta. Chi preparava il pranzo talvolta raccoglieva alimenti e offerte fra gli abitanti del quartiere, compiendo questo gesto come atto di umiliazione pubblica in onore del Santo. Fra le pietanze donate, oltre al pane rituale, non dovevano mancare le verdure selvatiche (soprattutto il finocchietto), il baccalà e uno spicchio di arancia offerto a ogni commensale (per una dettagliata descrizione della festa di san Giuseppe ad Alimena cfr. Giallombardo 2006: 64-73). Ricorrente fra i devoti è l'associazione di questo pranzo rituale con un *cùnsulu* (banchetto funebre) offerto alla Madonna per la morte di san Giuseppe. Non a caso fra i canti che si intonavano in questa circostanza vi era anche il *Testamentu di san Giuseppi* (traccia 21) un testo strofico, in quartine di ottonari, che rievoca gli ultimi momenti della vita del Santo e la consegna dei suoi beni (gli attrezzi da falegname) a Cristo e alla Madonna. La melodia è tonale (*fa maggiore*) e procede quasi sempre per gradi congiunti entro una settimana (*mi-re*). La preparazione alla festa di san Giuseppe avveniva anche con una novena che i devoti celebravano perlopiù nelle case, dinanzi ad altarini su cui era esposta l'immagine del Santo. Erano soprattutto le donne a prendere parte al rito domestico, recitando preghiere e intonando canti in onore del Santo della provvidenza, oggi in parte proposti nell'ambito delle celebrazioni che hanno luogo in chiesa. Il *Rusàrio di san Giuseppi* in siciliano (traccia 22) dava inizio giornalmente alla novena ed era seguito dalla recita della litania e dal canto della *Salviriggina di san Giuseppi* (traccia 23), un testo strofico strutturato in quartine di settenari con l'ultimo verso tronco, seguendo la tipica forma delle *salvereggina* ampiamente diffuse non soltanto in Sicilia (cfr. Giordano 2015: 785). La melodia è strofica e si estende

entro una quinta (*fa#-do#*), con la ripetizione dell'ultimo verso di ogni strofa (sulla stessa melodia era intonata anche la *Salvereggina di sant'Antonio*). Nel corso dei rilevamenti, la signora Rosaria Macaluso (n. 1948) ha eseguito lo *Sponsaliziu di san Giuseppi* (Sposalizio di san Giuseppe). L'informatrice ha precisato che – sebbene venga da lei intonato anche nell'ambito delle celebrazioni per san Giuseppe ad Alimena – si tratta in realtà di un canto che da bambina ha appreso a Gangi, suo paese d'origine. È stato pertanto inserito in questa antologia a testimonianza della trasmissione e degli scambi di repertori musicali fra comunità vicine (traccia 24). A questo riguardo, risulta interessante osservare anche la diversa configurazione stilistica che assume il canto in questione rispetto ai repertori considerati in precedenza, a testimonianza del fatto che anche le specificità del modo di cantare costituivano veri e propri distintivi identitari per ciascuna comunità, benché fra loro piuttosto vicine (cfr. Leydi 1987: 25).



Casazza (1933)

Lo scenario rituale che presenta tuttora la più intensa vitalità è sicuramente quello della Settimana Santa. Sono questi giorni di straordinaria partecipazione collettiva che impegnano specialmente le confraternite del paese, ma anche le associazioni e i gruppi parrocchiali, nell'organizzazione dei riti. Insieme alle processioni, alle azioni liturgiche che hanno luogo nelle chiese e talvolta alla rappresentazione con personaggi viventi (*Casazza*), la rievocazione della Passione e morte del Cristo è affidata alle musiche strumentali (marce funebri, ritmi di tamburo "a lutto", suoni di crepitacoli) e soprattutto ai canti (*lamenti*) eseguiti nello stile polivocale, modalità esecutiva che caratterizza diverse aree della Sicilia, con una più intensa affermazione nelle zone centrali dell'Isola (cfr. Macchiarella 1993). Nel passato, all'interno degli oratori, ogni confraternita recitava una *Via Crucis* in siciliano, oggi del tutto scomparsa dalla memoria degli anziani (cfr. Ferrarello 2000: 303). Il sacerdote e storico del luogo Calogero Gregorio Farinella (1989: 97) di questa *Via Crucis* riporta il testo completo, scrivendo inoltre che era intonata sullo stile dei *lamenti* della Settimana Santa. Allo scopo di esemplificare la struttura metrica del componimento, qui si trascrivono i versi della prima *Stazione*:

*Gesù lu gran Signuri
ppi nui fu cunnannatu
afflittu e fraggillatu
a lu barcuni sta.
Oh scellerati ebrei
gridannu ccu vuci forti:
Gesù vada a la morti
e a Barabba no.*

*O arma pèrfida
che ngrata sei
l'angustia e li patimenti
di Gesù l'iniquità.*

(Gesù il gran Signore / per noi fu condannato / afflittu e flagellato / al balcone sta. / O scellerati Ebrei / gridando a voce alta: / Gesù vada alla morte / e Barabba no. // O anima perfida / che ingrata sei / l'angustia e i patimenti / di Gesù l'iniquità.)



Cantori della confraternita dell'Ecce Homo (prima metà del XX sec.)

Ad Alimena il canto polivocale tradizionale presenta tuttora una spiccata vitalità. I gruppi corali (*squatri*) fanno riferimento a quattro delle confraternite del paese: *Ecce Homo*, *Crocifisso*, *Madonna del Rosario* e *san Giuseppe*. I cantori delle confraternite del Rosario e di San Giuseppe già da alcuni anni costituiscono un unico gruppo. Ciascuna confraternita fin dai primi giorni della Quaresima si riunisce settimanalmente nei propri oratori per discutere principalmente di questioni relative all'organizzazione della Settimana Santa, e in quelle occasioni i cantori provano già i canti. Le esecuzioni pubbliche avvengono però a partire dalla Domenica delle Palme, primo giorno delle quarantore che si celebrano alla Madrice.

Ma la scansione sacra del tempo e dello spazio, l'ingresso dunque nella dimensione mitico-rituale, si manifestano con evidenza anche nelle processioni che, ogni pomeriggio, dalla Domenica delle palme al Giovedì santo, percorrono ogni volta la stessa via del paese. Più che processioni possono forse chiamarsi cortei funebri, brevi e composte sfilate, quasi silenziose se non fosse per le lamentanze che cadenzano il loro lento pro-

cedere, ritualizzano ogni anno nella memoria di tutta la comunità i diversi momenti della passione di Cristo. Sono i membri delle confraternite ad assolvere a questa pubblica funzione di narratori-attori del dramma mitico. Essi si alternano in questo compito secondo un ordine tradizionalmente fissato che vede sfilare per prime le confraternite formatesi più recentemente e per ultima quella considerata più antica.

Cominciano dunque a lamentare nel pomeriggio della Domenica le due confraternite del Rosario e di S. Giuseppe; le loro antiche croci di legno sfilano insieme a quella «dei preti» cioè della Chiesa, che in questo giorno partecipa al rito. Il loro percorso, come quello delle altre compagnie nei giorni seguenti è sempre il medesimo: Corso Vittorio Emanuele. Il Lunedì allo stesso orario scende in processione la Maestranza, accompagnata dalla banda. Il Martedì lamenta la confraternita del Crocifisso, mentre il Mercoledì è la volta dell'Ecce Homo; chiude questa sequenza il Giovedì la confraternita del SS. Sacramento, la più antica del paese. [Giallombardo 1977: 15]

Il Giovedì sera ha luogo la cosiddetta *prucissioni senza parrini* (processione senza preti), durante la quale sono di norma i ragazzi a trasportare a spalla i simulacri di dimensioni ridotte del Cristo morto giacente nell'urna, dell'Addolorata e della Maddalena (nella mano sinistra di questo simulacro vengono appesi alcuni baccelli di fave). Questo rito itinerante – talvolta non condiviso dalle autorità ecclesiastiche in quanto scardina la sequenza temporale canonica della Passione, duplicando la processione del Cristo morto – sembra tuttavia rimandare a più antiche consuetudini cerimoniali antecedenti alle ultime riforme liturgiche della Settimana Santa (cfr. Falsini 1995). D'altra parte questa processione, aveva nel passato anche una funzione di tipo logistico: trasportare l'urna del Cristo morto dall'oratorio della confraternita della Maestranza alla chiesa del Calvario, dove il giorno seguente si sarebbero svolti i riti (cfr. Albanese 2004: 10). Tuttora a questa processione – che per le ragioni sopra esposte oggi si tende a chiamare *fiaccolata* – prendono parte anche i cantori, privi però degli abiti confraternali, che verranno invece indossati il Venerdì Santo durante la processione serale, in un clima di massima compostezza. Ciascun cantore esibisce le proprie abilità canore, talvolta mettendo in atto dinamiche di confronto sia fra le “squadre” sia fra i singoli membri del gruppo, secondo consuetudini più ampiamente rilevate in Sicilia (cfr. Giordano 2016a).



Fiaccolata del Giovedì Santo (2010)

Ogni gruppo di cantori è composto da una voce solista (denominata *prima*) cui è affidata l'enunciazione del testo verbale, da una seconda voce (*secunna*) che in alcuni tratti raddoppia il canto all'unisono o a intervalli di terza, e dal coro (*coru*) che svolge la funzione di accompagnamento soprattutto nelle cadenze intermedie e finali. In alcuni momenti il *coru* può dividersi in due gruppi che intonano le proprie parti a intervalli di ottava (*bassu* è detta la voce all'ottava inferiore). Nel passato – ricordano i più anziani – in alcuni canti era prevista anche la cosiddetta *squìgghia* (squilla), una voce acuta di norma inserita in conclusione di una frase musicale di senso compiuto, affidata alle voci dei *carusi* (bambini e ragazzi fino ai dodici anni circa) o più raramente a un cantore adulto. Il repertorio – pressoché uguale per tutti e tre i gruppi – è costituito da canti in siciliano, in italiano e in latino. Sulla presenza di brani in latino nel repertorio popolare delle confraternite siciliane così scrive Ignazio Macchiarella:

L'esecuzione di testi latini non è però una meccanica riproposizione di qualcosa appresa in maniera mnemonica. La tradizione orale, infatti, attribuisce ad ogni testo un significato specifico in virtù del momento in cui è

prevista la sua esecuzione. Tale significato viene determinato soprattutto sulla scorta di quelle che potremo definire le parole-chiave con cui inizia e attraverso cui si identifica ciascun canto: *Miserere*, *Stabat*, *Gloria*, *Magnificat*, *Vexilla*, eccetera. Queste sono le uniche ad essere chiaramente pronunciate e rese comprensibili poiché racchiudono il senso dell'intero brano ed indirizzano l'intenzione comunicativa dell'esecuzione, la quale prescinde dal significato originale del testo. L'uso di testi sacri in latino ratifica inoltre la solennità della situazione non quotidiana vissuta attraverso il rituale. [1993: 22]

Fra i canti raccolti ad Alimena da Elsa Guggino e Gaetano Pagano nel 1971 vi è *Maria Passa di na strata nova* (traccia 25), il cui testo poetico descrive in versi senari l'affannosa ricerca da parte di Maria del figlio condannato a morte, secondo un modello narrativo piuttosto diffuso in Sicilia: la Madonna si trova a dialogare con i "mastri" incaricati di preparare gli strumenti della Passione (la croce, i chiodi, la corona di spine) o con altri personaggi connessi al racconto evangelico (cfr. Bonanzinga 2002). La voce di Gaetano Pagano in apertura del documento chiarisce che le registrazioni riguardano la confraternita dell'*Ecce Homo*.



Visita al Calvario (1971)



I confrati si recano in processione al Calvario (1977)



Canto dei lamenti durante la visita al Calvario (1977)

Il canto è preceduto da una breve sequenza in cui si ascolta il tamburo confraternale suonato “a lutto”, ovvero con la cordiera (*i bburdu-na*) allentata (ES. MUS. 8) al fine di ottenere un suono più grave. Soprattutto nel passato questo canto era anche indicato come *a Cartanittisa*, ovvero originaria di Caltanissetta (cfr. Giallombardo 1977: 32).

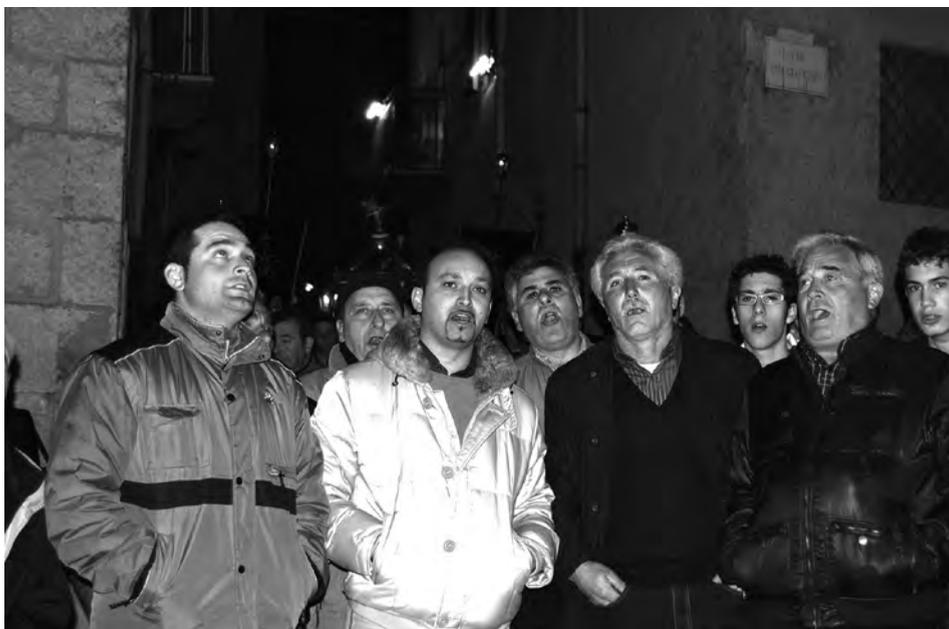
Il *Pizzica e lassa* è la denominazione di una particolare modalità esecutiva dei *lamenti* in cui la prima e la seconda voce “spezzano” continuamente il canto, intonando a intervalli parti di testo lasciate in sospeso e “concluse” armonicamente dal coro. Di norma con questa modalità di canto vengono eseguite soltanto alcune *parti* (strofe) del vasto repertorio dei *lamenti*, iniziando solitamente con il verso *Era nell'ortu di Gerusalemmi* (traccia 26).

La *Salviriggina* viene eseguita sia in chiesa al termine delle celebrazioni serali delle Quarantore (qui talvolta si uniscono al canto anche le donne) sia in processione, di norma in momenti prestabiliti dalla tradizione locale. Il testo poetico è strofico (quartine di settenari con l'ultimo verso di cinque sillabe) e si ritrova pressoché uguale in numerose località della Sicilia, con versioni musicali diverse (cfr. Giordano 2015: 785). La melodia è di tipo tonale (in minore) e per certi aspetti si allontana dallo stile dei *lamenti*, aderendo alla tipologia del canto chiesastico. Il documento allegato (traccia 27) è stato registrato all'interno dell'oratorio della confraternita dell'*Ecce Homo*, al termine della processione del Giovedì Santo 2010. In quella circostanza il cantore Rosario Burgarello (n. 1942) ha eseguito la *squigghia* in chiusura di alcune strofe.

Il *Miserere* è considerato uno dei brani più rappresentativi del repertorio e viene intonato di norma il pomeriggio del Venerdì Santo ai piedi del *Calvario* (luogo alla periferia dell'abitato dove si rappresenta la crocifissione con una statua del Cristo dagli arti snodabili), prima della recita dei trentatré *Credi*, uno per ogni gradino che conduce alla croce. Nel CD allegato è stata inserita una registrazione del 1971 (traccia 28) dove a cantare è la squadra dell'*Ecce Homo*. Il testo verbale intonato risulta ampiamente modificato rispetto alla versione canonica del salmo latino (così come si rileva tuttora). La struttura musicale segue quella strofica in cui è organizzato il testo. La trascrizione su pentagramma (ES. MUS. 9) si riferisce a un documento sonoro del 2015. La prima voce intona per intero il canto, mentre la seconda raddoppia all'unisono alcune



Cantori della confraternita del Crocifisso (2010)



Cantori della confraternita dell'Ecce Homo (2010)



Cantori della confraternita di San Giuseppe (2017)



Antonio Russo intona i lamenti (2015)



Processione del Venerdì Santo (2016)



Tamburo processionale della confraternita di san Giuseppe (2017)

porzioni di testo (sottolineati nella trascrizione del testo verbale). Il simultaneo intervento delle prime due voci è stato indicato sul pentagramma con «P+S» posto su una “graffetta”. Il coro si limita a intervenire soltanto in conclusione del verso, emettendo suoni eufonici che di norma tendono a coincidere con la vocale conclusiva (quest’ultima quasi mai pronunciata dalla prima o dalle seconda voce).

L’esecuzione del *Pòpolo meo* (traccia 29) è oggi considerata prerogativa della confraternita dell’*Ecce Homo*. Viene di norma intonato il Venerdì Santo, prima di dare inizio al rito della deposizione del Cristo al *Calvario*. Nel passato era intonato anche in chiesa durante la liturgia canonica del Venerdì Santo, mentre i fedeli si apprestavano a baciare la croce. Il brano *Gesù mio* (traccia 30), costituisce un interessante esempio di intonazione polivocale del più noto canto penitenziale *Gesù mio con dure funi*, attribuito al napoletano Alfonso Maria de Liguori e diffuso in tutta Italia. Il testo intonato ad Alimena risulta tuttavia ampiamente permeato da inflessioni dialettali.

Rispetto a un passato non tanto remoto, diversi aspetti rituali sono oggi cambiati, ma gli interventi dei *lamentatori* non hanno subito



Confrati in processione (2017)

sostanziali modifiche. A riguardo, torna assai utile la ricca cronaca della Settimana Santa riferita da Fatima Giallombardo (1977: 14) per un confronto di tipo diacronico con l'attuale scenario cerimoniale. Riferiscono gli anziani confrati che nel passato, durante la *Messa in Coena Domini* del Giovedì Santo, tutte le confraternite – ciascuna con il proprio stendardo e con la “cappa” – sfilavano in processione lungo le navate della Chiesa Madre, per accompagnare il sacerdote con la pispide in mano, dall'altare maggiore verso la cappella dove era stato allestito il cosiddetto Sepolcro. La sera dello stesso giorno, sempre in chiesa, si svolgeva il rito delle *Sietti parti di prèdica* (Sette parti di predica), cui partecipavano le confraternite e i cantori. Al termine di ciascuna delle sette riflessioni svolte dal sacerdote (incentrate di norma sulle ultime sette parole di Cristo sulla croce) i cantori intonavano alcune strofe. Fino a circa un decennio addietro, durante la processione serale del Venerdì Santo non era prevista l'esecuzione di *lamenti*, e ciascuna confraternita sfilava in assoluto silenzio, «perché si trattava di un funerale» dicono diversi anziani. Soltanto le marce funebri intonate dalla banda cadenzavano il lento procedere dei fercoli dal Calvario verso la chiesa.

Al ruolo predominante degli uomini nei riti musicali processionali, soprattutto nel passato si contrapponeva quello delle donne che assumevano invece il pieno controllo delle pratiche devozionali che si svolgevano all'interno delle chiese o nelle abitazioni. In Quaresima e soprattutto nei giorni della Settimana Santa usavano intonare rosari e canti devozionali in ricordo della Passione di Cristo. Con il proprio canto ogni donna esprimeva cordoglio e solidarietà a Maria, così come avveniva in occasione di un lutto in famiglia. *Lu vènniri di marzu gluriusu* (traccia 31), intonato dalla signora Maria Sabatino, era eseguito dalle donne soprattutto nei venerdì di Quaresima al termine del rosario recitato nella propria casa o anche durante i lavori domestici. Il testo è costituito da distici di endecasillabi a rima baciata o in assonanza. La melodia è di tipo strofico (a ogni distico corrisponde una strofa musicale) e lo stile di canto è sillabico, con andamento ritmico piuttosto regolare. Su un modulo melodico pressoché uguale la sorella, Leonarda Sabatino (n. 1934), ha intonato *A Storia di Santa Brizzita*, uno dei testi poetici devozionali più diffuso in Sicilia (cfr. Favara 1957/II: n. 964; un documento sonoro è contenuto in Sorgi 2009 CD traccia 3).

Il canto è in realtà un racconto dettagliato della Passione che, secondo la leggenda agiografica, Cristo stesso rivelò alla Santa mistica. Era pertanto recitato o intonato soprattutto in Quaresima nei giorni della Settimana Santa.

Fra le prescrizioni femminili da osservare il Venerdì Santo, oltre a non lavorare al telaio, vi era anche quella di non lavare il pavimento della casa, credendo che a terra vi fosse Cristo morto (in riferimento alla “discesa agli inferi” di Cristo secondo il catechismo cattolico). A una leggenda ampiamente diffusa in tutta l’Isola è invece associato il detto *Maliritta dda trizza ca di vènniri si ntrizza; biniritta dda pasta ca ri venniri si mpasta* (maledetta quella treccia che di venerdì si intreccia; benedetta quella pasta che di venerdì si impasta) che molte donne di Alimena hanno riferito in merito alla consuetudine di non pettinarsi o di non intrecciare i capelli il Venerdì Santo (spesso anche negli altri venerdì dell’anno), sostituendo questa azione quotidiana con la recita di una preghiera. La leggenda raccolta ad Alimena – riferita dalla signora Rosaria Macaluso – racconta che mentre Cristo era condotto al Calvario, caricato della croce, una donna che stava davanti allo specchio a intrec-



Nunzia Scelfo, Ignazia D’Amico e Rosaria Macaluso durante un rilevamento (2016)

ciarsi i capelli non volle affacciarsi, preferendo piuttosto continuare quello che stava facendo. Un'altra donna che dentro casa impastava la farina per preparare il pane, quando vide passare Cristo insanguinato, tolse il velo che teneva in testa e corse ad asciugargli il viso. Cristo pertanto benedì quella donna e il lavoro che stava svolgendo.

Prima della riforma liturgica della Settimana Santa (1955), la resurrezione di Cristo era celebrata il Sabato a mezzogiorno.

All'intonazione del *Gloria*, mentre le campane suonavano a festa, nelle case le donne compivano gesti apotropaici intesi a scacciare il demone, percuotendo soprattutto il letto nuziale con bastoni o con oggetti di uso domestico. Inoltre i bambini che ancora non erano in grado di camminare venivano legati in piedi sugli assi della mangiatoia o su una sedia, per poi percuoterli le natiche con una paletta in legno (talvolta un cucchiaio in legno), credendo che questo gesto compiuto nel momento della Resurrezione avrebbe permesso al neonato di iniziare a camminare (traccia 32).



Maria Di Paola, Leonarda Sabatino e Rosaria Oddo durante un rilevamento (2016)

Il *Rusàriu râ Santa Cruci* (traccia 33) si recitava ogni anno il tre maggio, giorno in cui si commemora l'Invenzione della Santa Croce (il ritrovamento del vero legno della croce di Cristo). A differenza del rosario canonico, questa preghiera prevedeva la recita di una formula penitenziale iniziale cui seguiva la ripetizione per mille volte del nome *Gesù*. Per contare le invocazioni riferiscono gli anziani che *si furriava a cruna pi binti voti* (si girava la corona per venti volte). Per ricordare il numero delle corone completate si utilizzavano venti fave essiccate disposte in riga su un piano, spostandone una al termine di ogni "giro" della corona mentre si recitava l'invocazione *Santa Cruci aiutàtini vui* (Santa Croce aiutateci voi). Le fave che erano servite per la preghiera si conservavano al pari di un oggetto sacro, e in caso di forti temporali se ne gettava qualcuna per strada, invocando la cessazione dell'intemperia. La stessa funzione aveva anche la recita del *Verbu* (traccia 34), una preghiera molto diffusa in Sicilia con varianti locali (cfr. Macaluso 1990). Le donne di Alimena la recitavano nelle abitazioni dinanzi a una immagine sacra o tenendo in mano un oggetto religioso (un santino o la corona del rosario) invocando la cessazione dell'intemperia.

Soprattutto nel periodo della trebbiatura, quando a distanza si avvertiva l'arrivo di improvvisi temporali, i contadini usavano recitare una formula per *tagliari a dragunera* (tagliare la tempesta di fulmini). Impugnavano una falce e rivolgendosi in direzione della tempesta compivano il gesto di falciare il fulmine (talvolta disegnando una croce) dicendo a voce alta:

Vatinni dragunera
vatinni nta lu chianu di la marina
dunni un ci su nè gaddi nè mancu gaddina.

(Vattene tempesta / vattene nel piano della marina / dove non ci sono né galli né gallina.)

Nei periodi di siccità, talvolta su richiesta dei contadini, le donne recitavano rosari e preghiere per invocare la pioggia. In particolare – come ha riferito la signora Giuseppina Carvona – era consuetudine richiedere l'intercessione di sant'Alfonso, cui è dedicata la chiesa che

si trova sulla parte più alta del paese (dove fino al 1837 sorgeva una torre di guardia). Qui soprattutto le donne e i bambini si recavano recitando preghiere e intonando questo specifico canto, su un modulo melodico tipico delle cantilene infantili:

*Sant'Alfonso giustu e santu
ca pi Dia fùstivu santu
pi la vostra pinitenza
vui mannati la provvirezza.
Sant'Alfonso amuri granni
risguardati a tutti banni
er a mia nparticulari
nun m'aviti abbannunari.
Sant'Alfonso chiuviti chiuviti
ca i lavureddi su garsi di siti
e mannàtinni una bbona
senza lampi e senza trona.*

(Sant'Alfonso giusto e santo / che per Dio foste santo / per la vostra penitenza / voi mandate la provvidenza. / Sant'Alfonso amore grande / riguardate ovunque / ed a me in particolare / non mi dovete abbandonare. / Sant'Alfonso piovete piovete / che le messi sono arse di sete / e mandatene una buona (abbondante) / senza lampi e senza tuoni.)

Alcune preghiere e rosari erano specificamente destinati al culto dei defunti, meglio identificati come Anime Sante (*Armuzzi Santi*). La signora Giuseppa Falzone ha intonato la *Salveriggina di l'Armi Santi*, che nel passato le donne eseguivano il giorno della Commemorazione dei Defunti (2 novembre) e in occasione di funerali o trigesimi, solitamente al termine del rosario dei morti. Anche questo testo poetico, come è stato precedentemente osservato per la *Salviriggina di san Giuseppi* e per quella dell'Addolorata, presenta la tipica organizzazione metrica delle *salveregina* diffuse in area italiana: quartina di settenari con l'ultimo verso tronco che rima con il primo della quartina successiva (ABBC CDDE). Del canto si riporta una trascrizione su pentagramma (ES. MUS. 10) e a seguire il testo poetico.

*Diu vi salvì o reggina
e Matri a vui prigamu
chist'armi liberamu
(io) di lu focu.*

*Mischini di ddu luocu
ca sòffrinu turmenti
da tutti li parenti
(e) vonnu aiutu.*

*Ma Diu cci ha cuncidutu
chist'armi soffregari
limòsina abbiamu a fari
cu tuttu u cori.*

*E si per nostru amuri
hannu stintatu tantu
e faticaru tantu
pi nuostu beni.*

*Chist'armi da li peni
nunn'abbia mai a scurdari
prighieri abbiamu a fari
pi tutti quanti.*

*Prigamu Diu e li santi
e tutti ncumpagnìa
e vui bella Maria
li cunsulati
e vui bella Maria
li cunsulati.*

(Dio vi salvì o regina / e madre a voi preghiamo / queste anime liberiamo / dal fuoco. // Pietosi da quel luogo / che soffrono tormenti / da tutti i parenti / vogliono aiuto. // Ma Dio ci ha concesso / queste anime suffragare / elemosina dobbiamo fare / con tutto il cuore. // E se per nostro amore / hanno stentato tanto / e faticarono tanto per nostro bene. // Queste anime dalle pene / non abbia mai a scordare / preghiere dobbiamo fare / per tutti quanti. // Preghiamo Dio e i santi / e tutti in compagnia / e voi bella Maria / li consolate / e voi bella Maria / li consolate.)

La stessa informatrice ha esemplificato il modo tradizionale in cui le donne eseguivano il pianto funebre, azione che ad Alimena era indicata con l'espressione *chiànciri u mortu* (piangere il morto). Si "piangeva" in casa del defunto, dopo che era stata composta la salma sul letto funebre. I più anziani ricordano che fino agli anni Quaranta del secolo scorso le donne non partecipavano ai funerali, restando in casa del defunto anche durante il rito funebre. Soltanto gli uomini accompagnavano il feretro in chiesa e poi al cimitero, seguiti dalla banda musicale. Nella prima parte del documento sonoro qui presentato è rievocato il pianto per la morte della nonna e a seguire quello per la morte del marito (traccia 35). In entrambi gli esempi vengono riprodotte formule stereotipate di lode al defunto o di disperazione per la sua scomparsa, secondo un modello comune più volte riscontrato in altri lamenti funebri documentati in Sicilia (cfr. Bonanzinga *cd*1995; 2014) e più in generale in area meridionale d'Italia (cfr. De Martino 1958). L'esecuzione si fonda su una declamazione di tipo sillabico con excursus sul registro del parlato e del "gridato". Sebbene si tratti di un breve esempio decontestualizzato, il documento costituisce ugualmente un'importante testimonianza relativa a una pratica rituale tanto antica e oggi del tutto scomparsa.

Alla rinascita del tempo si collega il rito itinerante della *Vecchia*, figura cerimoniale connessa al Capodanno, un tempo molto diffusa in Sicilia con denominazioni diverse (cfr. Bonanzinga 1999). Nelle ore serali dell'ultimo giorno dell'anno, bambini e ragazzi girano il paese scuotendo oggetti metallici (latte, coperchi di pentole) e campanacci di animali, producendo schiamazzi e gridando *A la Vecchia a la Vecchia!* Al passaggio del gruppo qualcuno offre loro soprattutto dolci, nello stile di una questua rituale. Dopo un lungo periodo di interruzione, nel dicembre 2016, per iniziativa della locale Pro Loco e sulla base delle testimonianze offerte dagli adulti, il rito è stato ripreso, coinvolgendo un nutrito gruppo di bambini del paese. A questa circostanza si riferiscono le testimonianze sonore contenute nel CD allegato (traccia 36).

Piuttosto vivo è ancora oggi il ricordo di racconti popolari (*cunti*) che soprattutto nel passato costituivano una delle principali forme di intrattenimento in famiglia o fra amici. Storie di magia, di animali che parlano, di tesori nascosti e di incantesimi, erano i principali temi delle fiabe siciliane che animavano le lunghe sere invernali attorno al braciere, o le calde serate estive in strada, sugli usci delle abitazioni, dove si riunivano bambini e adulti del vicinato per ascoltare i racconti. Erano soprattutto le donne a interpretare i *cunti*, prestando particolare attenzione alla dimensione performativa: dallo stile narrativo (l'intonazione, il ritmo, le pause ecc.) agli elementi cinesici che accompagnavano il racconto (i gesti, le espressioni del viso, il movimento del corpo). Formule verbali "stereotipate" erano di norma impiegate in apertura e in chiusura della narrazione. «*S'arraccunta e s'arrappresenta ca na vota cc'era...*» (Si racconta e si rappresenta che una volta c'era...) è la formula introduttiva con la quale la signora Giuseppina Carvona inizia la *Storia di Biancuciuri* (traccia 37).



Giuseppina Carvona racconta la Storia di Biancuciuri (2016)

Si racconta di una fanciulla gettata in mare dalla matrigna e resa prigioniera da una sirena, fino a quando per merito del fratello, di nome *Biancuciuri* (Biancofiore), sette servi del re spezzarono le sette catene con cui era legata, conducendola al palazzo reale dove visse felice tra gli sfarzi. Il registro vocale assume i caratteri della declamazione (su due suoni: *mi₃-si₂*) quando la narratrice dà voce alle oche parlanti del racconto per mezzo di versi in rima, determinando un cambiamento stilistico volto a enfatizzare la narrazione anche per mezzo della scansione ritmica ben marcata:

*Clo clo di mari viniemu
tutti chini i perli siemu
e la soru i Biancuciuri
iè cchiù bella di lu suli.*

(Clo clo dal mare veniamo / tutte piene di perle siamo / e la sorella di Biancofiore / è più bella del sole.)

Due formule verbali in rima segnano la conclusione del racconto, nello stile tradizionale:

*Iddi arristaru felici e cuntenti
e nuatri semu ccà senza fari nenti.*

*U cuntu è dittu u cuntu è finutu
ràtimi a bìviri ca unn'hàiu vivutu.*

(Loro restarono felici e contenti / e noi siamo qui senza fare niente. // Il racconto è detto il racconto è finito / datemi da bere che non ho bevuto.)

Il racconto denominato *I pinni di pù* (traccia 38) – riferito dalla signora Maria Sabatino – narra di un re che per guarire da una malattia chiede ai tre figli di andare in cerca della penna dell'uccello magico *pù* (nel corso del racconto chiamato anche *traccepiu*). A trovarla è il figlio minore, che però non riesce a consegnarla al padre perché viene ucciso dal fratello maggiore nell'intento di prendersi il merito. Tempo dopo, un pastore che pascolava il gregge sul luogo in cui era stato

ucciso il fanciullo trova un osso da cui ricava un flauto (*friscaliettu*). Nel momento in cui prova a suonarlo il flauto anziché emettere suoni comincia a cantare, rivelando la verità sull'accaduto:

*Picurarieddu ca mmucca mi tieni
fùiu ittatu nell'acqui sireni
e pi circari na pinna di pù
lazzaruni me frati fu.*

(Pastorello che in bocca mi tieni / fui gettato nell'acque serene / e per cercare una penna di pù / lazzarone mio fratello fu.)

Come osserva Sergio Bonanzinga, questo tipo narrativo convenzionalmente definito "osso che canta" rientra «tra gli esempi più rappresentativi della compresenza di codici espressivi eterogenei nell'ambito della medesima performance narrativa» (2013a: 964). Egli stesso specifica infatti che in tutte le versioni siciliane del racconto (sia quelle attestate nella letteratura demologica sia quelle rilevate nell'ambito di ricerche più recenti) sono presenti strofe cantate. Nella versione raccolta ad Alimena la quartina è intonata su un modulo melodico che richiama i cosiddetti "motivi pastorali" che di norma caratterizzano le *canzoncine natalizie* (ES. MUS. 11).

Alla stessa informatrice si deve inoltre la documentazione di alcune storie cantate, in siciliano (*Brutta èbbica assassina, Cc'è na picciotta chiamata Antonina, I dui amanti*) e in italiano (*Negli anni più infelici mi hai lasciato, La storia di Gina Forma, Due anni non l'aveva la fanciullina. All'undici di notte tutto tace*), perlopiù apprese oralmente in famiglia o lette sui "fogli volanti" (*carti*) dei cantastorie. Come lei stessa ha raccontato, era il padre – appassionato di canto – ad acquistare i "fogli" perlopiù nelle fiere dove i cantastorie spesso si esibivano, per poi intorinarli a casa così come li aveva ascoltati. Ad Alimena – riferiscono i più anziani – erano soliti giungere alcuni cantastorie soprattutto nel periodo estivo. In molti, per esempio, ricordano le esibizioni di Ciccio Busacca, posizionato nei pressi della Chiesa Madre, dove oggi sorge il monumento ai Caduti (sui cantastorie siciliani si consulti in particolare Buttitta 1960). Al genere dei cantastorie appartiene *U viècchju di Mazzarinu* (traccia 39). Il canto descrive – in distici di endecasillabi

perlopiù in assonanza – un fatto realmente avvenuto a Mazzarino, piccolo paese del Nisseno: il matrimonio “di interesse” tra un ricco novantenne e la giovane nipote indotta dai genitori alle nozze. I versi sono intonati su un modulo melodico (in *mi minore*) tipico dei cantastorie. Per adattare il testo alla melodia viene ripetuto il secondo endecasillabo di ogni distico (tranne in due strofe in cui la cantatrice inserisce un verso diverso, che pertanto è riportato nella trascrizione).

Il canto *Sopra na montagnella* – intonato dalla signora Rosaria Macaluso – appartiene al genere delle canzoni narrative che in Sicilia vengono tradizionalmente indicate con il termine *storie* (cfr. Bonanzinga 1990b: 26). Nello specifico, questo canto costituisce un esempio di diffusione sull’Isola di una delle più note ballate popolari italiane, indicata nella letteratura specialistica con il titolo *La pesca dell’anello*. La più antica attestazione siciliana del canto – come ha osservato Sergio Bonanzinga (1990b: 28) – è offerta da Giacomo Meyerbeer, musicista tedesco che nell’estate del 1816 raccolse a Siracusa la *Canzone delle tre sorelle*, fornendo anche una trascrizione musicale. Altre varianti furono successivamente raccolte dai demologi di fine Ottocento (cfr. in particolare Pitrè 1891: II, 93), e una trascrizione musicale è contenuta nel *Corpus di musiche popolari siciliane* di Alberto Favara (1957: II, n. 502). Altri esempi sono stati raccolti nell’ambito di ricerche etnomusicologiche svolte in diverse località siciliane (cfr. Bonanzinga 2011). La variante raccolta ad Alimena ha un testo in italiano, con lievi inflessioni dialettali, strutturato in distici settenari con un ritornello in versi di nove sillabe. L’informatrice riferisce però che mancherebbero una o due strofe conclusive di cui ha perso memoria. A seguire si riproduce il contenuto del documento sonoro acquisito il 6 luglio 2016 in una abitazione privata del paese.

*Sopra na montagnella
c'erano tre sorelli.*

*Napuli belle e fiori d'amor
Napuli belle e fiori d'amor.*

*La più piccina più bella
si ha messo a navigare.*

Napuli belle...

*La navigata che fece
cascò l'anello nel mare.*

Napuli belle...

*O pescatore che peschi l'ombra
pesca l'anello a me.*

Napuli belle...

*Se tu mi peschi l'anello
ti dono cento scudi*

Napuli belle...

*Non voglio cento scudi
voglio un bacio d'amor.*

Napuli belle...

La melodia, in tonalità maggiore (*do*), è strofica ed è caratterizzata da un ritmo ternario che si mantiene pressoché regolare per l'intera esecuzione. Nel primo verso si rileva una variante melodica impiegata esclusivamente come incipit del canto (ES. MUS. 12). Il ritornello risulta praticamente uguale, sia nel testo sia nella musica, alle versioni documentate a Mistretta (ME), e nei due centri catanesi di Bronte e Acireale (cfr. Bonanzinga *ibidem*). L'informatrice racconta di avere appreso il canto dalla mamma – originaria di Gangi – che lo intonava soprattutto in casa durante i *sirvizi* (lavori domestici).

Soprattutto nelle festività religiose il complesso bandistico riveste tuttora un ruolo centrale nell'animazione musicale delle giornate di festa (sulle bande musicali cfr. Pennino 1990, Pennino e Politi 1989). «Non c'è festa senza la *musica*» dicono gli anziani in paese. Ad Alimena, come nel resto dell'Isola, *a musica* è la banda (la Musica per antonomasia), e *musicanti* sono di conseguenza i membri del gruppo (cfr. Bonanzinga 2013b: 1099). La presenza della banda musicale in paese è storicamente attestata già dalla metà del XIX secolo (cfr. Oddo 2006). Nella memoria dei più anziani tuttora permangono ricordi delle esecuzioni di celebri "pezzi d'opera" in palco, o delle frequenti trasferte nei paesi limitrofi, quando la banda del paese era molto più numerosa e rappresentava un motivo di orgoglio per ogni alimenese. Analoghe considerazioni furono raccolte nel 1975 da Fatima Giallombardo (1977:35) fra i musicanti di allora:

Anche prima, quando la banda era molto più numerosa e contava circa cinquanta elementi, tutti lavoravano perché «era impossibile vivere facendo solo il musicante». Allora le occasioni per guadagnare suonando non erano comunque infrequenti, perché la banda «faceva la stagione», lavorava cioè in paesi diversi e veniva pagata. Anzi per due o tre anni di seguito il giorno del Giovedì santo Alimena non ebbe la banda perché questa era andata a gareggiare con altre a Caltanissetta. Un informatore commenta che «pur tenendoci moltissimo», la gente non si lamentava per la sua assenza, in quanto «essa faceva onore al paese».

Il complesso bandistico - oggi Associazione culturale musicale "Santa Cecilia" di Alimena - consta di circa quaranta elementi (numero considerevole se rapportato a quello degli abitanti). Nonostante, rispetto al passato, abbia perso il primato sulla diffusione del repertorio colto soprattutto fra i ceti popolari del paese, tuttora la banda conserva un ruolo fondamentale nella formazione musicale di ragazze e ragazzi del luogo, alcuni dei quali accedono in seguito agli studi in conservatorio. Le due principali figure di riferimento del gruppo sono: il maestro e il capobanda (oggi rispettivamente, il prof. Antonino Lo Mauro e Salvatore Mantegna). Il maestro (che può essere anche esterno alla banda, ma necessariamente diplomato in stru-



Banda musicale (anni Quaranta del XX sec.)

mento) cura la formazione musicale e la direzione. Al capobanda (scelto esclusivamente fra i musicanti) spetta invece coordinare l'attività del gruppo, curare la disposizione dei bandisti durante le sfilate, *pigliari i festi* (prendere le feste) ovvero stipulare i contratti e gestire gli accordi per le feste. In assenza del maestro, il capobanda decide le marce da eseguire nel corso delle processioni e talvolta può anche dirigere l'esecuzione.

Nelle feste religiose l'intervento della banda è richiesto solitamente dalle confraternite o dai comitati organizzatori delle celebrazioni, che provvedono al pagamento dei musicisti con le offerte raccolte perlopiù tra i fedeli del paese. In base a un accordo vigente ormai da anni tra la banda e il Comune, quest'ultimo provvede al pagamento dei servizi musicali per la festa patronale della Maddalena, che si celebra il primo settembre (nel passato il 22 luglio, memoria della Santa) e per il Venerdì Santo (oltre al Carnevale e in alcune ricorrenze civili). I momenti musicali sono generalmente gli stessi per ogni festa. La sera della vigilia, al termine della celebrazione liturgica, i musicisti suonano "in borghese" (ovvero senza divisa) dapprima dinanzi alla chiesa e a seguire per le vie principali del paese, intonando marce "allegre" o militari. Questo momento musicale è tuttora denominato *u vespru* (il

vespro), rimandando alla consuetudine trascorsa di celebrare solennemente il vespro all'interno della chiesa nella vigilia di ogni festa. *Cullluta â cira* (raccolta della cera) è invece chiamata la questua mattutina (oggi con offerte elargite esclusivamente in denaro) che i confrati effettuano accompagnati dalla banda – divisa in due gruppi per raggiungere più velocemente l'intero abitato – che intona ballabili o marce militari. Nel pomeriggio, oltre a suonare nuovamente per le vie principali, vengono eseguite alcune marce sinfoniche in piazza (di norma composizioni fra le più “impegnative” del repertorio) dinanzi al pubblico convenuto per ascoltare e applaudire. Nelle processioni la banda si posiziona dietro al fercolo (*vara*), intonando soprattutto marce sinfoniche o più raramente armonizzazioni di brani religiosi. L'inizio di ogni processione è scandita dall'*Inno eucaristico* che saluta l'uscita del fercolo dalla porta centrale della chiesa; viceversa il rientro è accompagnato da *Noi vogliam Dio*. La vigilia della festa patronale, la banda annualmente realizza anche un concerto in piazza, proponendo di norma un repertorio operistico o lirico-sinfonico.



Banda musicale in processione per il Corpus Domini (2017)

Alla letizia delle marce sinfoniche si contrappone la mestizia delle marce funebri eseguite il Giovedì e il Venerdì Santo. Viene proposto un repertorio più ampiamente condiviso dalle bande siciliane e del Meridione d'Italia: dalla *Marcia funebre* di Chopin a *Una lacrima sulla tomba di mia madre* del compositore siciliano Amedeo Vella; da *Pianto eterno* del napoletano Pasquale Quatrano alla tanto apprezzata composizione del siciliano Pippo Pernice tuttora chiamata *A catanisa*, della quale nel CD allegato (traccia 40) è contenuta una registrazione effettuata durante la "fiaccolata" del Giovedì Santo 2010.

La banda interviene tuttora anche per i funerali, sebbene rispetto al passato siano diminuite le richieste. La presenza della banda in un funerale, oltre a essere considerato un omaggio al defunto, costituisce al contempo un motivo di ostentazione dello *status* sociale ed economico della famiglia. Un funerale senza banda soprattutto nel passato era infatti detto "di seconda classe". Questo chiarisce perché ancora oggi qualche famiglia che preferisce il silenzio durante il corteo funebre richiedere ugualmente la banda, facendo però sfilare in silenzio i musicanti con gli strumenti in mano, pagando pertanto anche una cifra superiore rispetto al costo del consueto servizio musicale.

Dalla casa del defunto alla chiesa vengono eseguite di norma una o due brevi marce funebri, scelte in base alla lunghezza del tratto da percorrere. Terminata la liturgia esequiale, la banda accompagna il feretro, con altre marce funebri più impegnative, fino a un luogo prestabilito chiamato *a stratella ô cimiteru* (la via del cimitero); qui i familiari sostano dinanzi a una edicola votiva (*a Madunnuzza*) per salutare uno per uno gli intervenuti. Durante i saluti la banda esegue le marce più solenni, che i musicanti definiscono *marciuna* (grandi marce), fra le quali di solito non manca *Una lacrima sulla tomba di mia madre*.

Talvolta alla banda (o più spesso a un gruppo ristretto di musicanti) è richiesto di suonare durante le serenate che di norma il fidanzato organizza dinanzi all'abitazione dell'innamorata alcuni giorni prima delle nozze. I musicisti eseguono soprattutto ballabili e marce allegre, o accompagnano canzoni d'amore del classico repertorio italiano.

Ma i veri protagonisti delle serenate, soprattutto nel passato, erano le orchestre popolari costituite da musicisti non professionisti (*sunatura*), perlopiù contadini o artigiani. Gli strumenti impiegati erano di norma chitarra, mandolino e fisarmonica, cui potevano eventualmente aggiungersene altri (clarinetto, tamburello, scacciapensieri e più raramente flauto di canna). Con il termine siciliano *sonu* (suono) era indicata sia l'orchestrina sia in generale il repertorio eseguito (musiche da ballo, canzoni. *U sonu* era richiesto anche nelle feste di matrimonio o nei battesimi, così come non poteva mancare nelle serate da ballo organizzate perlopiù nel periodo di Carnevale. In continuità con le antiche orchestre popolari si pone l'attuale gruppo musicale che fa capo alla Pro Loco, e di cui fanno parte circa dieci suonatori (adulti e ragazzi) interessati in particolare alla musica e al canto tradizionale. L'organico strumentale comprende: chitarra, mandolino, fisarmonica, cercchietto, triangolo, scacciapensieri, clarinetto e sassofono. Oltre ad accompagnare i canti della novena itinerante di Natale, talvolta il gruppo (o alcuni suoi componenti) interviene tuttora in occasione di qualche serenata o nelle feste da ballo, organizzate soprattutto durante il Carnevale. Il repertorio comprende perlopiù ballabili, canti folkloristici siciliani e repertorio popolare italiano (tracce 41 e 42). Quasi del tutto assenti sono oggi le romanze o gli stornelli che nel passato trovavano spazio anche all'interno delle serenate, accompagnati dagli strumenti.



Orchestrina (2016)

TESTI POETICI E NARRATIVI (TRADUZIONI A CURA DI IRENE CIAPPA)

Nella trascrizione dei testi in siciliano si è tenuto conto dei principali aspetti fonetici del dialetto (pur non adottando specifici segni diacritici) e soprattutto delle funzioni sintattiche e grammaticali. In particolare sono stati adottati i seguenti criteri: si è sempre resa la geminazione consonantica; si è invece evitato di indicare l'uso frequente della doppia consonante a inizio parola, tranne quando all'ascolto risultava piuttosto marcata e nei casi in cui indicava un diverso significato del termine (*ca*=che / *cca*=qua, *da*=da / *dda*=là, *di*=di / *ddi*=quelle/quelli); per analogia col raddoppiamento dei precedenti monosillabi si sono raddoppiate anche le particelle *cci* e *nni*; si è sempre indicato l'accento, tranne nelle parole piane; l'accento è stato indicato anche nelle parole terminanti in *iu* o *ia*, anche quando la *i* risulta non accentata (*mistèriu*, *taliu*, *campìa*, *figghia*), eccetto che nei monosillabi piani (*mia* e *sia*) e nei vocaboli che risultano uguali all'italiano (*storia*, *aria*); si è segnato l'accento circonflesso sulle preposizioni articolate e per indicare gli esiti di contrazione (*â*=a *la*, *ô*=a *lu*, *rî*=ri *li*, *rû*=ri *lu*, *câ*=cu *la*, *nnô*=nna *lu*, *dû*=di *lu*); si è accentato l'aggettivo possessivo solo quando risulta posposto alla parola cui si riferisce (*figghiu mè*). Nel caso di pronunce più aperte delle vocali in fine parola (soprattutto *i* e *u*) si è deciso di conservare il valore fonologico siciliano (a esempio è stato trascritto *nuveni* anziché *nuvene*; *rusàriu* anziché *rusàrio*). Sono state poste fra parentesi tonde le vocali o le sillabe eufoniche (*e*, *a*, *ma*, *er*) che talvolta i cantori inseriscono per adattare metricamente il testo alla frase musicale. Inoltre, non sono stati impiegati segni diacritici per rendere peculiarità fonetiche del dialetto: si è trascritto con il nesso *ng* la nasale velare geminata (*sangu*, *longa*) anche se la *g* non è percepibile; si è usato il segno *d* anche per indicare la tipica pronuncia retroflessa del sostrato dialettale (*bedda*, *stidda*); inoltre, è stato usato il simbolo *l* per trascrivere la pronuncia alveopalatale della laterale (*familla*=famiglia; *fillu*=figlio; *palla*=paglia), essendo questo un tratto

conservativo che ancora resiste nell'uso parlato di Alimena, come anche a Bompietro e nelle frazioni di Petralia Soprana (isoglossa della Sicilia centrale), al contrario di quanto oggi si osserva già nelle zone limitrofe e nel resto della Sicilia (cfr. Ciappa 2001; Ruffino 1997). Si è quasi sempre evitato di trascrivere le ripetizioni cantate di versi o strofe. Nei casi in cui un canto non viene trascritto interamente, l'interruzione è indicata con [...]. Eventuali parti di testo ugualmente trascritti seppure non contenuti nel documento sonoro sono stati posti tra parentesi quadre.

Nelle traduzioni dal siciliano si è cercato di rispettare quanto più possibile il senso letterale. Soltanto nei casi in cui risultava piuttosto complesso rendere in italiano alcuni termini o espressioni dialettali si è fatto ricorso a parfrasi, talvolta con integrazioni poste tra parentesi quadre. I canti devozionali provenienti da fonti manoscritte o a stampa (quaderni o libretti a uso dei cantori) sono stati riportati secondo il dettato del testo scritto. Non sono stati tradotti i canti in latino perchè, sebbene talvolta risultino alterati dalla pronuncia o dall'influenza del dialetto, seguono tuttavia i testi canonici della liturgia.

1. *Sta picciridda nun voli durmiri* (ninnananna) [1:43]

Esecuzione: Giuseppa Falzone. Rilevamento: 28/11/2016 (locali della Pro-loco)

Ê tempi era a naca. Cc'era cu a mintiva sutta u tavulinu, cc'era cu sutta u tavulinu un putiva essiri e âttaccava a un angolo nnô muru, unni cc'era u largu. Cu era ca travagliava (cc'eranu genti ca campàvanu ca faciòvanu quazetti) si mittivanu dda corda nnô pedi, tiràvanu a corda, i carusi s'annacavanu, cantàvanu e nel mentri faciòvanu a quazetta, p'un pèerdiri tiempu.

(Ai tempi era la *naca*. C'era chi la metteva sotto il tavolo, c'era chi sotto il tavolino non poteva metterla e la legava in un angolo del muro, dove c'era lo spazio. Quelli che lavoravano (c'erano persone che campavano facendo calzini) si legavano quella corda al piede, tiravano la corda, i bambini si dondolavano, cantavano e intanto tessevano la calza, per non perdere tempo.)

Oò

*Sta picciridda nun voli durmiri
c'ònn'avi suonnu.*

Oò

*La picciridda mia iè malata ranni
ca diri nun lu sà.*

*Ca diri nun lu sà dunni ci doli
ci doli la spadduzza.*

*Ci doli la spadduzza e la minnuzza
e lu curuzzu bieddu.*

Oò

*Sant'Antuninu quannu era malatu
fici lu votu di*

*fici lu votu di iri in Turchia
[fici lu votu di iri in Turchia]
senza scarpi e senza quazetti.*

Oò

*La picciridda mia nunn'avi suonnu
durmiti figlia mia.*

(Oò / Questa bambina non vuole dormire / che non ha sonno. // Oò / La bambina mia è tanto malata / che dire non lo sa // Che dire non lo sa dove le duole / le duole la spalla // Le duole la spalla e il seno / e il cuoricino bello. // Oò / Sant'Antonino quando era malato / fece il voto di // fece il voto di andare in Turchia / [fece il voto di andare in Turchia] / senza scarpe e senza calze. // Oò / La bambina mia non ha sonno / dormite figlia mia.)

2. *Suonnu sunnuzzu* (ninnananna) [1:43]

Esecuzione: Giuseppina Carvona. Rilevamento: 18/10/2016 (abitazione privata)

Cc'è quannu i ddummiscivamu mbrazza, cc'è quannu annacava a naca; cu na tuvàglia i tavulinu s'armava a naca. Si cci mintiva a pirsàglia dî visazzi, una di cca e una di dda, e armàvamu a naca, e annacàvamu:

(C'era quando li addormentavamo in braccio, c'era quando dondolavo la *naca*; con una tovaglia da tavola si allestiva la *naca*. Gli si metteva la corda delle bisacce, una di qua e una di là, e allestivamo la *naca*, e dondolavamo:)

*Suonnu sunnuzzu chi ghiti faciennu?
Li picciriddi vaju addummisciennu.*

*Ci cuonzu la nacuzza a l'ariuliddu
pi dōrmiri Mariuzza.*

*Ninna la cantu e ninna l'addummisciu
bedda la figlia mia!*

*Dormi tu figlia bedda e fa lu suonnu
è notti e un si po ghiri caminannu.*

*E l'addummisciu tri buoti a lu iornu
matina, mezzornu e quannu scura.
Oò.*

(Sonno sonnino che andate facendo? / I bambini vado addormentando. // Gli preparo la culletta in aria [sollevata] / per dormire Mariuccia // Ninna la canto e ninna l'addormentamento / bella la figlia mia! // Dormi tu figlia bella e fai il sonnellino / è notte e non si può andare camminando. // E l'addormento tre volte al giorno / mattina, mezzogiorno e quando fa buio. / Oò.)

3a. *Itu itieddu* (filastrocca) [0:27]

Esecuzione: Maria Di Paola. *Rilevamento:* 28/11/2016 (locali della Pro Loco)

*Itu itieddu
ciuri d'anieddu
luongu viddanu
licca piatti
e scàccia piduocchi.*

(Dito ditino / fiore d'anello / lungo villano / lecca piatti / e scaccia pidocchi.)

3b. *Cca cc'è a funtanedda* (filastrocca)

Esecuzione: Carmela Macaluso. *Rilevamento:* 6/7/2016 (abitazione privata)

*Cca cc'è a funtanedda
e va bivi a gaddinedda:
chistu spara
chistu u vâ piglia
chistu u spinna
chistu u cucina
chistu u mpiatta
e u carusu sù mância.*

(Qui c'è la fontanella / e va a bere la gallinella: / questo spara / questo lo va a prendere / questo lo spenna / questo lo cucina / questo lo impiatta / e il bambino se lo mangia.)

3c. *Vavaruozzu i cazzola* (filastrocca)

Esecuzione: Rosaria Mancuso. *Rilevamento:* 28/11/2016 (locali della Pro Loco)

*Vavaruozzu î cazzola
funcidda (i) parra e dici
nasu î radici
occhi î pernici
frunti î valata
e tè na tavarata.*

(Mento di cazzuola / boccuccia parla e dice / naso di radice / occhi di pernice / fronte di pietra piatta / e tieni uno schiaffo.)

4. *Linga linga* (gioco cantato) [0:22]

Esecuzione: Cecilia Lo Mauro, Maia Macaluso. *Rilevamento:* 28/11/2016 (abitazione privata)

*Linga linga
linga la lò
quanti capi dei capi ho?
Tre.
Tri dicisti
e u iocu pirdisti
dui avâ diri
e u iocu vincioi.
[...]
Unu dicisti
e u iocu vincisti.*

(Linga linga / linga la lò / quanti capi dei capi ho? / Tre. / Tre hai detto / e il gioco hai perso / due dovevi dire / il gioco vincevi. / [...] / Uno hai detto / e il gioco hai vinto.)

5. *La bella lavanderina* (filastrocca per ritmare il girotondo) [0:24]

Esecuzione: Maia Macaluso, Cecilia Lo Mauro, Greta Panzica. *Rilevamento:* 28/11/2016 (abitazione privata)

*La bella lavanderina
che lava i fazzoletti
per i poveretti
della città.
Fai un salto
fanne un altro
fai la giravolta
falla un'altra volta
guarda in su
guarda in giù
dai un bacio a chi vuoi tu.*

6. Ah! Nun cantu cchiiù comu cantava (canzuna sul marranzano) [2:00]

Esecuzione: Domenico Russo (voce); Giuseppe Cefalù (marranzano). Rilevamento: 28/11/2016 (locali della Pro Loco)

Ah! Nun cantu cchiiù comu cantava

(a) ca l'hàiu persu la vuci c'aviva.

Na picciuttedda ca ca s'acchià passari

(er) idda si la piglià la vuci mia.

(er) Iu cci la mannai a dumannari

er'idda mi dissi: «Nun è tua ch'è mia».

(e) Sa bu (ma) la to vuci (e) ti la dugnu

(e) quannu ti viu a lu latu di mia.

(e) Sa bu (ma) la to vuci (e) ti la dugnu

(e) quannu ti spuogghi e ti curchi cu mia.

(Non canto più come cantavo / che l'ho persa la voce che avevo. / Una ragazza che si trovò a passare / lei se l'è presa la voce mia. // Io mandai a chiedergliela / e lei mi disse: «Non è tua che è mia». / Se vuoi la mia voce te la do / quando ti vedo al mio lato. / Se vuoi la mia voce te la do / quando ti spogli e ti corichi con me.)

7. Affaccia bella ca stàiu viniennu (canzuna sul marranzano) [0:48]

Esecuzione: Calogero D'Amico (voce); Giuseppe Cefalù (marranzano). Rilevamento: 28/11/2016 (locali della Pro Loco)

Affaccia bella ca stàiu viniennu

e lu me cori ti stàiu purtannu.

(e) Iu ti lu portu e tu l'atâ purtari

purtari ti lu vonnu li me manu.

(a) Quannu di niuru (e) ti vitti vistuta

cci curpa la murtazza scialarata!

(Affaccia bella che sto venendo / e il mio cuore ti sto portando. / Io te lo porto e [anche] tu lo devi portare / portare te vogliono le mie mani. / Quando di nero ti ho vista vestita / ne ha colpa la morte scellerata.)

8. Lamèntati di tia s'hai fattu arruri (canzuna sul marranzano) [0:43]

Esecuzione: Santo Quattrocchi (voce); Giuseppe Cefalù (marranzano).

Rilevamento: 28/11/2016 (locali della Pro Loco)

*Lamèntati di tia s'hai fattu arruri
(ma) nun m'avisti e mi lassasti iri.
Assira mi curcai a lu sirenu
li stiddi fuoru ca m'accumpagnaru.
Pi matarazzu aviva lu tirrenu
pi chiumazzeddu un carduneddu amaru.*

(Lamentati di te se hai fatto errore / non mi avesti e mi lasciasti andare. / Ieri sera mi coricai a cielo scoperto / le stelle furono ad accompagnarmi. / Per materasso avevo il terreno / per cuscino un cardo amaro.)

9. Amuri amuri quantu si luntanu (*canzuna maritata, con marranzano*) [1:37]
Esecuzione: Santo Quattrocchi (voce); Domenico Russo (voce); Giuseppe Cefalù (marranzano). Rilevamento: 28/11/2016 (locali della Pro Loco)

*Amuri amuri quantu si luntanu
Cu ti lu sconsa lu lettu a la sira?*

*Cu ti lu sconsa nun tu sa scunsari
vurriànu scunsari li me mani.*

*E cunsari ti lu vuonnu li me manu
dunni malatu si bbonu ti lievi.*

*Cu ti lu consa un ti lu sa cunsari
ca dunni buoni si malatu agghiorni.*

*Fusti pittata r'un veru pitturi
di gèniu ti vosi stu gran cori.*

*To mamma t'addivau latti ti detti
ora pi dallu a mia cci pari forti.*

*[Cu l'ucchi ti talù e t'addipìnciu
e cu li manu ti toccu e nun ti mànciu.*

*(a) Iu quantu ti tuccai unn'è chhiù unn'è menu
l'aduri mi lassasti nta li manu.*

*Quannu passu di cca u scaluni vasu
cussì vulìa vasari lu to visu.*

*Quannu passu di cca l'occhi mi spìnciu
pi taliari a tia scocca d'aranciu.]*

(Amore amore quanto sei lontano / chi ti prepara il letto la sera? // Chi te lo prepara non lo sa preparare / vorrebbero prepararlo le mie mani. // E preparare te lo vogliono le mie mani / dove malato sei bene ti alzi. // Chi te lo prepara non te lo sa preparare / che dove bene stai malato ti svegli. // Fosti dipinta da un vero pittore / con piacere ti ha voluto questo gran cuore. // Tua mamma ti ha cresciuto latte ti ha dato / ora darlo a me le viene pesante. // Con gli occhi ti guardo e ti dipingo / con le mani ti tocco e non ti mangio. // Io quando ti toccati dove di più dove di meno / l'odore mi lasciasti nelle mani. // Quando passo di qua il gradino bacio / così volevo baciare il tuo viso. // Quando passo di qua gli occhi acuisco / per guardare a te fiocco [fiore] d'arancio.)

10. Amuri amuri chi m'hai fattu fari (canto femminile) [0:37]

Esecuzione: Maria Sabatino. Rilevamento: 6/7/2016 (abitazione privata)

*Amuri amuri chi m'hai fattu fari?
M'hai fattu fari na granni pazzia.
Lu Patrinuostu m'hai fattu scurdari
la terza parte di l'Avirmaria.
Vàiu a la missa e mi scordu la via
ca nta lu siensu sempri pensu a tia.*

(Amore amore, che mi hai fatto fare? / Mi hai fatto fare una grande pazzia / Il Padrenostro mi hai fatto scordare / la terza parte dell'Avemaria. / Vado a messa e mi scordo la via / che nella mente sempre penso a te.)

11. Ora c'addivintasti bìrvatura (canzona di sdegno) [1:03]

Esecuzione: Santo Quattrocchi. Rilevamento: 18/6/2017 (locali della Pro Loco)

*Ora c'addivintasti bìrvatura
ogni viddanu cci abbriva e cci lava
Cònsami un liettu mmenzu ssi to minni
quant'arriposu un'ura e poi mi manni.
Chi canti a ffari pupu di linazza
mmienzu li cantatura si minnizza.
Chi è bellu lu iri a cavaddu
cu na picciotta schetta a liettu moddu.*

(Ora che sei diventata abbeveratoio / ogni contadino vi beve e vi lava. // Preparami un letto in mezzo al tuo seno / quanto riposo un'ora e poi mi mandi. // Che canti a fare pupo di linazza* [espressione dispregiativa] / in mezzo ai cantatori sei immondizia. // Ch'è bello andare a cavallo / con una ragazza nubile in un letto morbido.)

* *Linazza*= materia grezza e vischiosa che si ricava dalla prima pettinatura del lino.

12. *Richiami e sonorità pastorali* [1:43]

Esecuzione: Giuseppe Mascellino. Rilevamento: 28/11/2016 (abitazione privata)

Rrri rrri, prrr prrr. Questi sono i due segnali quelli principali per il gregge: cc'è u rrri, cioè quando devono venire; oppure prrr, quando si devono fermare. Rrri, oppure se si devono fermare prrr. Nuatri i campani i chiamamu u màsculu ccu a fimmina. Quannu i iamu p'accattalli, e allura i pigliamu e i ppattuliamu. E poi si distinguono ca u ponti, u ponti chiddu màsculu l'avi cchiù ranni, cchiù largu diaciamu di, e a fimmina l'avi cchiù picciddu, un po' più stretto. E a sua volta hanno un tuono diverso l'uno dall'altro, senti qua: [scuote due campanacci] vedi ca chista è chhiù, lo senti? [Scuote un campanaccio] Chista è cchiù lèggia, diciamu. [Scuote un altro campanaccio] Questa è un'altra, più pesanti, più massiccia. [Scuote diverse campane] Questo è maschio, questa è una femmina, maschio, una femmina, maschio, maschio, maschio. Il Venerdì Santo, la mattina quannu passàvanu ô vadili ca i muncivamu, si cci mintiva un pocu d'erba nnâ campana, s'attuppava. E poi la domenica mattina, cioè il giorno di Pasqua si cci livàvanu sti tappi. E niente: un segno per il Signore, diciamo.

(Rrri rrri, prrr prrr. Questi sono i due segnali quelli principali per il gregge: c'è il rrri, cioè quando devono venire; oppure prrr, quando si devono fermare. Rrri, oppure se si devono fermare prrr. Noi le campane le chiamiamo il maschio con la femmina. Quando andiamo per comprarle, e allora le prendiamo e le scuotiamo. E poi si distinguono che l'arco, l'arco quello maschio ce l'ha più grande, più largo diciamo di, e la femmina ce l'ha più piccolo, un po' più stretto. E a sua volta hanno un tono diverso l'uno dall'altro, senti qua: [scuote due campanacci] vedi che questa è più, lo senti? Questo è più leggero, diciamo. Questa è un'altra più pesante, più massiccia. [Scuote diverse campane] Questo è maschio, questa è una femmina, maschio, una femmina, maschio, maschio, maschio. Il Venerdì Santo, la mattina quando passavano dal vadili [luogo della mungitura] che li mungevamo, si ci metteva un po' d'erba nella campana, si tappava. E poi la domenica mattina, cioè il giorno di Pasqua si ci toglievano questi tappi. E niente: un segno per il Signore, diciamo.)

13. *Sonorità pastorali* [2:31]

Esecuzione: Giuseppe Gangi Chiodo. Rilevamento: 18/10/2016 (masseria in contrada Alleri)

Cc'è u màsculu e cc'è a fimmina. Chista è na campana masculina, vidi? Dal tuono si vede. Chista è masculina videmma. Ora senti a fimmina. Comu i cristiani: i fimmini a vuci l'hannu cchiù fina, accussì sunnu i campani. Chista è fimmina videmma. Chista ora a chiamamu a calabrisa, però apprima cc'eranu i muligna. Ora, siccomu i muligna sunnu di ramu, e ramu un si nni càpita cchiù, un nni fannu cchiù, fannu chissi ccà, ô postu dû muligna fannu sti calabrisi; però chissi su pesanti. Quantu invece, chissa ccà, per diri, è a campana dâ imenta; chissa è adattata pî imenti. Hann'a èssiri accurdati fra di iddi i campani, vasinndò si lei i pillà tutti un tuonu, arrivi ccà, ascuti: zi, eh, ma ddocu su? Ma, tutti ddocu su? Nveci nto tuonu aspetta: chidda è a calabrisa di chidda, chidda è chidda, chidda è chidda vacca, cusì su. Iddi sunnu scelti in base ô suonu c'hann'a fari; per diri comu è na fisarmonica ca sona, e accussì è u tuonu dî campani. Iu nel tuonu dî campani, canùsciu quali vacca l'havi. [Prova il suono di alcune campane] Vidi, chista sta buona cu chista, vidi? Pui, picchi è cchiù allargatu ppî crapi, pi vacchi. Chista cca, sta bbona cu chista di ccà, vidi? Vidi, cci avi ognuna u so tuonu, e stannu beni. Quannu poi sònanu tutti si sèntinu tutti. Quannu i vacchi sunnu ntrazzera chi camìnanu tutti si senti a vuci di na buona fisarmonica.

Anticamenti, vacchi chî campani pû Vènniri è Santu, pà Simana Santa un ci nn'eranu neanche una. Allora, cc'era chiddi che vacchi nn'avòvanu picca, macari ca ccì mintianu, pà Simana Santa cci livòvanu. Quannu nveci i' ca nn'hàiu avutu sempri assai (iu ora nn'hàiu cchiù picca ma prima nn'avìa centutrenta, centuquaranta) allora i' un li ncampanava propria. Comu passava u Vènniri è Santu chiamava a chiddi ca èramu amici: oh, dumani mi ven'àiuti? Tu, dumani mi ven'àiuti? E ncampanava i vacchi. E mi vinianu a aiutari. E nn'aiutàvanu fra di nuatri.

(C'è il maschio e c'è la femmina. Questa è una campana maschio, vedi? Dal suono si vede. Questa è pure maschio. Ora senti la femmina. Come le persone: le femmine la voce ce l'hanno più fina, così sono le campane. Questa è pure femmina. Ora la chiamiamo la calabrese, però prima c'erano i muligna. Ora, siccome i muligna sono di rame, e rame non se ne trova più, non ne fanno più, fanno queste qua, al posto dei muligna fanno queste calabresi; però queste sono pesanti. Quando invece, questa qua, per dire, è la campana della giumenta; questa è adatta per le giumente. Devono essere accordate tra loro le campane, altrimenti se lei le prende tutte con lo stesso tono, arrivi qua, ascolti: zi [indica di fare silenzio], eh, ma lì sono? Ma tutte lì sono? Invece dal tono, aspetta: quella è la calabrese di quella, quella è quella, quella è quella vacca, così sono. Loro vengono scelte in base al suono che devono fare; per dire, com'è una fisarmonica che suona, e così è il tono delle campane. Io dal tono delle campane, riconosco quale vacca ce l'ha. [Prova il suono di alcune campane] Vedi, questa sta bene con questa, vedi? Poi, perché più allargato per le capre, per le vacche. Questa qua, sta bene con questa di qua, vedi? Vedi, ognuno ha il suo tono, e stanno bene. Quando poi suonano tutte si sentono tutte. Quando le vacche sono nella trazzera che camminano tutte si sente come la voce di una buona fisarmonica.

Anticamente, vacche con le campane per Venerdì Santo, per la Settimana Santa non ce n'era neanche una. Allora c'erano quelli che vacche ne avevano poche, anche se gliele mettevano, per la Settimana Santa gliele toglievano. Quando invece io che ne ho avute sempre tante (io ora ne ho di meno ma prima ne avevo centotrenta, centoquaranta) allora io non gliele mettevo proprio le campane. Come passava il Venerdì Santo chiamavo quelli che eravamo amici: oh, domani mi vieni ad aiutare? Tu, domani mi vieni ad aiutare? E mettevo le campane alle vacche. E mi venivano ad aiutare. E ci aiutavamo a vicenda.

14. A Pisata (canto della trebbiatura) [1:25]

Esecuzione: Domenico Russo. Rilevamento: 14/11/2016 (contrada Cozzo Tauro)

*E laramu e ringraziamu lu Santissimu Saramientu
picca palla e assai frummientu.*

Nell'aria Gesù cc'è

c'aiuta nui e all'armaluzzi midè.

Accodda piccidda accodda!

Ah! Sta attenti gran muli

ca nn'âm'arrivintari la spadduzza.

Arriventa piccidda arriventa!

Ah! Chi fu bella sta vutata

viva Diu e la Mmaculata.

La Mmaculata sia

la pura vîrgini e matri Maria.

Accodda mula darrìa!

Gira tri boti ntornu

ah tòccacci lu funnu

ca cc'è lu Patri i tuttu lu munnu.

Acchiana e scinni

facci la cruci e iamunninni.

A lu riposu semu muli!

(E lodiamo e ringraziamo il Santissimo Sacramento / poca paglia e molto frumento. / Nell'aria Gesù c'è / che aiuta noi e anche gli animali. / Allineati bambina allineati! / Ah! Stai attenta gran mula / che dobbiamo riposarci la spalla. / Riposati bambina riposati! / Ah! Che è stata bella questa girata / viva Dio e l'Immacolata. / L'Immacolata sempre sia / la pura vergine e madre Maria. / Allineati mula dietro! / Gira tre volte attorno / ah toccagli il fondo / che c'è il Padre di tutto il mondo. / Sali e scendi / fagli la croce e andiamocene. / Al riposo siamo muli!)

15. *A la priulisa* (canto della trebbiatura) [1:10]

Esecuzione: Santo Quattrocchi. Rilevamento: 14/11/2016 (casa di campagna in contrada Cozzo Tauro)

*Nell'aria cuntenti sti gran muli
'mâ fari palla (a) su ddi muli
'm'ârrivintari (o) la spadduzza
evviva di lu Car[minu] d'idd'è Maria
attenti muli chiddu c'âm'a diri
c'ama ladari lu nnomu di Diu e di Maria.*

(Nell'aia contenti questi gran muli / dobbiamo fare paglia sono quei muli / dobbiamo cambiare la spalla / evviva del Carmine di lei è Maria / attenti muli quello che dobbiamo dire / che dobbiamo lodare il nome di Dio e di Maria.)

16. *Mmienzu Paliermu* (canto al telaio) [1:23]

Esecuzione: Maria Sabatino. Rilevamento: 14/11/2016 (abitazione privata a Cipampini)

*Mmienzu Paliermu mi vurri turnari
d'arrè la porta di la me patruna.
Sutta di sta finestra cc'è un ghiardinu
e cc'è un arànciu cu la cima d'oru.
E nta la cima cc'è fattu un niriddu
ci stannu li cardiddi a primu vuolu.
Affaccia bella e ti nni pigghi unu
e ti lu mietti nte la gaggia d'oru.
La gaggia siti vui donna d'amuri
cardiddu sugnu iu ca cci àiu a stari.
E quannu nta li strati nni ncuntramu
di facci bianca e russa addivintamu.
Lu russu pi nuatri è signali
lu biancu stamu beni e nni vulemu.*

(Nel centro di Palermo volevo tornare / dietro la porta della mia padrona. / Sotto questa finestra c'è un giardino / e c'è un arancio con la cima d'oro. / E sulla cima c'è fatto un nido / ci stanno i cardellini appena nati. / Affaccia bella e te ne prendi uno / e te lo metti nella gabbia d'oro. / La gabbia siete voi donna d'amore / cardellini sono io che devo starci. / E quando nelle strade ci incontriamo / in faccia bianchi e rossi diventiamo. / Il rosso per noi è segnale / il bianco stiamo bene e ci vogliamo [amiamo].)

17. *Stellario dell'Immacolata* (novena dell'Immacolata) [0:42]

Esecuzione: Giuseppa Li Ranzi. *Rilevamento:* 6/7/2016 (abitazione privata)

*O Concetta Immacolata
fosti eletta dal gran Padre
del suo Figlio degna Madre
fra le amate la più amata
o Concetta Immacolata.*

[...]

18. *Viàggiu dulurusu* (novena di Natale con orchestrina, terza giornata) [1:54]

Esecuzione: Tonino Di Maria (chitarra), Marco Di Prima (sassofono contralto), Fabrizio Fascianella (chitarra), Francesco Fascianella (clarinetto), Rosario Genduso (sassofono soprano), Angelo Li Pera (cerchietto), Francesco Russo (fisarmonica), Antonino Seminara (triangolo), voci dei fedeli. *Rilevamento:* 18/12/2015 (edicola votiva in via Fondachi)

*Evviva Maria
Giuseppi e Gesuzzu.
Evviva Maria
Giuseppi e Gesù.*

*Già disposta di partiri
la gran Virgini Maria
a lu spusu misi a diri
nginucchiata umili e pia:
chista gràzia facitimi
spusu miu, binidicitimi.*

Evviva Maria...

[...]

(Evviva Maria / Giuseppe e Gesù / Evviva Maria / Giuseppe e Gesù. // Già disposta a partire / la gran Vergine Maria / allo sposo comincia a dire / inginocchiata umile e pia: / questa grazia fatemi / sposo mio beneditemi. // Evviva Maria...)

19. Viàggiu dulurusu (novena di Natale con organo, nona giornata) [2:05]
Esecuzione: Filippo Burgarello (organo); Claudia Calabrese, Carmen Di Salvo, Dora Gangi Chiodo e Rosalba Puma (voci). *Rilevamento:* 6/7/2016 (Chiesa Madre)

[...]

*Ntra st'affetti e ntra st'amuri
la gran Vîrgini biata
tutta focu e tutt'arduri
fu in èstasi elevata.
E gudennu a lu so Diu
a Gesuzzu parturìu.*

*Evviva Maria
Giuseppi e Gesuzzu.
Evviva Maria
Giuseppi e Gesù.*

*Natu già tu gran Missia
misi a chiànciri e ngusciari
e la Vîrgini Maria
misi ancora a lagrimari.
Lu pigghiau cu summu affettu
e lu strinci a lu so pettu.*

[...]

(Tra questi affetti e tra questo amore / la gran Vergine beata / tutta fuoco e tutta ardo-
re / fu in estasi elevata. / E godendo il suo Dio / Gesù partorì. // Evviva Maria /
Giuseppe e Gesù / Evviva Maria / Giuseppe e Gesù. // Nato già il gran Messia / ini-
ziò a piangere e gridare / e la Vergine Maria / cominciò di nuovo a lacrimare. / Lo
prese con sommo affetto / e lo strinse al suo petto.)

20. Litania di Natale [1:07]

Esecuzione: Filippo Burgarello (organo); fedeli (voci). *Rilevamento:* 18/12/2015
(Chiesa Madre)

*Kyrie eleison
Christe eleison
Kyrie eleison
Christe, audi nos.*

*Sancta sancta Maria
Sancta Dei Genetrix
Sancta Virgo virginum, ora pro nobis.
Mater Christi
Mater divinae gratiae
Mater purissima, ora pro nobis.*

*Prega o Vergine
prega pei figli tuoi
o Madre amabile
prega per noi.*

[...]

21. Tistamentu di san Giuseppe [2:38]

Esecuzione: Giuseppa Li Ranzi. *Rilevamento:* 6/7/2016 (abitazione privata)

*San Giuseppi ha nvitatu
ai pòveri orfanelli
va manciati o verginelli
che la tàvula è preparata.*

*San Giuseppi andava a lettu
si curcava ccu granni affettu
e l'amàbili Maria
l'assistiva a la sua agunìa.*

*San Giuseppi andava a lettu
Si curcava ccu grand'affettu
va chiamàtimi a Gesù bambinu
cci vuògliu fari lu tistamentu.*

*A ma figliu iu cci lassu
di lu regnu suo divinu
quannu passi e poi trapassi
figliu mia in Paradisu.*

*Guarda beni sta cuffitedda
cci su chiova e marteddi
cc'è la serra o figliu duci
pi sirrari la santa cruci.*

*La tinàglia e lu cumpassu
figliu santu a tia lu lassu
lassu raspa e lu chianuozzu
cchiù di chissu figliu nun puozzu.*

*[Figliu mia ti raccomandannu
ai poveri orfanelli
quannu passi e poi trapassi
figliu mia in Paradisu.*

*Fìgliu mia ti raccomandannu
ai poveri peccaturi
quannu passi e poi trapassi
figliu mia Salvaturi.*

*Fìgliu mio vogliu muriri
ca cchiù cca nun puozzu stari
nun mi basta a mia lu cori
di vidìriri sulla cruci.*

*Lu ma cori si lacerassi
si vidissi a tia nchiudari
di la cruci tu vinissi
nni vinissi a cunfurtari
e lu sangu dî piccati
sulla cruci l'ha suppurtari.*

*A Maria iu ci lassu
lu regnu suo divinu
di li stelli, sulì e la luna
Maria è stata e sarà la patruna.*

*Di lu cielu, stelli e mari
a Maria iu l'hâ a lassari
e la matina ri la Pasqua
risuscitâ nostru Signuri
san Giuseppi cu Maria
tutti i santi ncumpagnîa.*

*E sant'Elisabetta
si ncuntrârunu cu Maria
o chi bella cumpagnîa
o chi bella sanità.*

*E in cielu festa si fa
di la Santissima Tirnitâ
si rigunisci la cumpagnîa
cu Gesù, Giuseppi e Maria.]*

(San Giuseppe ha invitato / i poveri orfanelli / andate a mangiare o verginelle / che la tavola è preparata. // San Giuseppe andava a letto / si coricava con grande affetto / e l'amabile Maria l'assisteva alla sua agonia. // San Giuseppe andava a letto / si coricava con grande affetto / chiamatemi Gesù bambino / gli voglio fare testamento. // A mio figlio io lascio / del regno suo divino / quando passi e poi trapassi / figlio mio in Paradiso. // Guarda bene questa borsa / ci sono chiodi e martelli / c'è la sega o figlio dolce / per segare [costruire] la santa croce. // La tenaglia e il compasso / figlio dolce a te lascio / lascio raspa e la pialla / più di questo figlio non posso. // Figlio mio ti raccomando / i poveri orfanelli / quando passi e poi trapassi / figlio mio in Paradiso. // Figlio mio ti raccomando / i poveri orfanelli / quando passi e poi trapassi / figlio mio Salvatore. // Figlio mio voglio morire / che più qua non posso stare / non mi basta [regge] il cuore / di vederti sulla croce. // Il mio cuore si lacererebbe / se vedesse te inchiodato / dalla croce tu verresti / ci verresti a confortare / e il sangue dei peccati / sulla croce lo devi sopportare. // A Maria io lascio / il regno suo divino / delle stelle, sole e luna / Maria è stata e sarà la patrona. // Del cielo, stelle e mare / a Maria io li devo lasciare / e la mattina della Pasqua / risuscitò nostro Signore / san Giuseppe con Maria / tutti i santi in compagnia. // E santa Elisabetta / s'incontrarono con Maria / o che bella compagnia / o che bella sanità [santità]. // E in cielo festa si fa / alla Santissima Trinità / si riunisce la compagnia / con Gesù, Giuseppe e Maria.)

22. Rusàriu di san Giuseppe [1:42]

Esecuzione: Ignazia D'Amico, Rosaria Macaluso, Nunzia Scelfo. *Rilevamento:* 6/7/2016 (abitazione privata)

Nel nome del Padre...

O patriarca san Giuseppi aiutateci voi.

POSTA (partituri):

Maria è la rosa Giuseppi è lu ggigliu

Maria e Giuseppi ca a nui dati cunsì

Maria e Giuseppi ca a noi dati consì.

A noi consigliu pi sempri contimplari

ma questa lumi ca a noi cci dà

Maria e Giuseppi (ca) a noi unn'abbannunà.

DECINA:

Solo: E unu milia voti e lodàmulu a san Giusè. (E due milia... E tre milia...)

Tutti: Lodàmulu a tutti l'uri Maria e Giuseppi e lu Signuri.

(POSTA: Maria è la rosa Giuseppe è il giglio / Maria e Giuseppe che a noi date consiglio / Maria e Giuseppe che a noi date consiglio / A noi consiglio per sempre contemplare / ma questo lume [intelletto] che a noi dà / Maria e Giuseppe non abbandonateci. // DECINA: E uno mila [mille] volte e lodiamo a san Giuseppe. / Lodiamolo a tutte le ore Maria e Giuseppe e il Signore.)

23. *Salvirrigina di san Giuseppe* [1:26]

Esecuzione: Maria Di Paola, Rosaria Mancuso, Leonarda Sabatino, Giuseppa Falzone, Rosaria Oddo. Rilevamento: 28/11/2016 (locali della Pro Loco)

*Dio vi salvi o san Giuseppi
san Giuseppi cu Maria
sta bella cumpagnìa
a vui fu data.*

*A vui fu cunsignata
Maria la verginella
la spusa (e) la cchiù bella
a vui fu data.*

*Quannu Gesù si ncarnau
pi patri a vui diceva
sempri che l'ubbidieva
con gra rispettu.*

*[Da Diu fùstivu elettu
di tutti l'èssiri amatu
voi siete u miu avvocato
e protetturi.*

*Vi priegu cun firvuri
v'accettu cu piaciri
nunn'hàiu chi vi diri
io vita e morti.*

*Da Diu vurrìa la sorti
d'avìrmi a lu mio latu
in quell'estremo stato
della mia agonia.*

*Con voce ed armonia
sempri cantannu viva
sempri cantannu viva
lu Patriarca.]*

(Dio vi salvi o san Giuseppe / San Giuseppe con Maria / questa bella compagnia / a voi fu data. // A voi fu consegnata Maria la Verginella / la sposa la più bella / a voi fu data. // Quando Gesù si incarnò / per padre a voi diceva / sempre che l'obbediva / con gran rispetto. // Da Dio foste eletto / da tutti gli esseri amato / voi siete il mio avvocato / e protettore. // Vi prego con fervore / vi accetto con piacere / non ho che dirvi / io vita e morte. // Da Dio vorrei la sorte / d'avermi al mio lato / in quell'estremo stato della mia agonia. // Con voce ed armonia / sempre cantando viva / sempre cantando viva / il Patriarca.)

24. Sponsalizzu di san Giuseppe [1:13]

Esecuzione: Rosaria Macaluso. Rilevamento: 6/7/2016 (abitazione privata)

*Madonna di lu Càrminu Signura
lu Spiridu Santu zita mi vo ffari.
Cu nuddu avìa vulutu apparintari
cu san Giuseppi e la barba fiorita.
E san Giuseppi che mbarcari vosi
ir'a staccari la vesta a la zita.
[Rrivatu ca fici a mmenzu caminitu
a san Giuseppi ammanca la monita
e riturnari vosi darrìa li porti di Maria, entrato:
O benvenuto mio sposo regale
cci avi sei misi ca siti partutu
atu lassatu na rosa i bbon culuri
l'atu truvatu di sei misi e pura.
O Dio si avissi na spata taglianti
a menzannotti lu vurria ammazzari.
N'àngilu di lu cielu cci cumparvi:
Che fai Giuseppi ca ti voi dannari?
Tu ccu lu Redenturi ti l'hai misu
che a mmanu cci ha fioritu lu bastuni.
Cu voli grazi a Maria li dumanna
cu v'ha lu cori ruttu cci lu sana.]*

Viva u patriarca e san Giuseppi!

(Madonna del Carmine Signora / lo Spirito Santo fidanzata mi vuole fare. / Con nessuno aveva voluto imparentarsi / con san Giuseppe e la barba fiorita. / E san Giuseppe che imbarcare [partire] volle / per andare a procurare la veste [nuziale] alla fidanzata. / Giunto a metà del cammino / a san Giuseppe finiscono i soldi / e ritornare dovette dietro la porta di Maria, entrato: / O benvenuto mio sposo regale / sono sei mesi che siete partito / avete lasciato una rosa di bel colore / l'avete trovata di sei mesi [incinta] e pura. / O Dio se avessi una spada tagliente / a mezzanotte lo vorrei ammazzare. / Un angelo dal cielo gli comparve: / Che fai Giuseppe che ti vuoi dannare? Tu [dicendo questo] ti metti contro al Redentore / che in mano ti ha fatto fiorire il bastone. / Chi vuole grazie a Maria li domanda / chi ha il cuore rotto glielo risana. // Viva il patriarca san Giuseppe!)

25. *Passa Maria* (canto polivocale della Settimana Santa) [2:44]

Esecuzione: Confrati dell' *Ecce Homo*. *Rilevamento:* 9/4/1971 (registr. di Elsa Guggino e Gaetano Pagano)

*Passa Maria di na strata nova
la porta d'un ferraru aperta iera.*

*O caru mastro cchi faciti a st'ura?
Fazzu na lancia e tri puncenti chiova.*

[...]

(Passa Maria da una strada nuova / la porta di un fabbro aperta era. // O caro mastro cosa fate a quest'ora? / Faccio una lancia e tre pungenti chiodi.)

26. *Pizzica e lassa* (canto polivocale della Settimana Santa) [1:39]

Esecuzione: Confrati di San Giuseppe (Giuseppe Gangi Chiodo e Rosario Vilardi); Confrati della Madonna del Rosario (Rosario Genduso e Francesco Paolo Oddo); Confrati dell' *Ecce Homo* (Filippo Burgarello, Pietro Cipriano, Francesco Fascianella, Antonio Polizzi, Gino Antonio Papa, Giuseppe Richiusa, Giuseppe Vilardi). *Rilevamento:* 27/11/2016 (Museo delle Marionette "A. Pasqualino" di Palermo)

*Era nell'ortu di Gerusalemmi
d'un trattu lu pigliaru quattru brutti.
Gesù iera attaccatu e camminava.*

[...]

(Era nell'orto di Gerusalemme / a un tratto lo presero quattro malfattori. / Gesù era legato e camminava.)

27. *Salviriggina dô Addulurata* (canto polivocale della Settimana Santa)
[2:46]

Esecuzione: Confati dell'*Ecce Homo* (Fausto Alaimo, Filippo Burgarello, Rosario Burgarello, Stefano Calabrese, Massimiliano Cipriano, Pietro Cipriano, Ignazio Di Gangi, Stefano Ippolito, Rosario Oddo, Giuseppe Richiusa, Giuseppe Vilardi).
Rilevamento: 28/11/2016 (Oratorio della confraternita)

*Diu vi salvi o reggina
a vui Matri Addulurata
e vi sia raccomandata
(o) st'arma mia.*

*Una gràzia vurrià
e sia stu cori ngratu
e ferù e trapassata
la vostra spata.*

*La mia vita è passata
e fra tanti gran peccati
e prigà a Diu prigati
a vostru figlio.*

[...]

(Dio vi salvi o regina / a voi Madre Addolorata / e vi sia raccomandata / quest'anima mia. // Una grazia vorrebbe / sia questo cuore ingrato / ferito e trafitto / dalla vostra spada. // La mia vita è passata / fra tanti gran peccati / pregate Dio pregate / vostro figlio.)

28. Miserere (canto polivocale della Settimana Santa) [3:25]

Esecuzione: Confrati dell'Ecce Homo. *Rilevamento:* 9/4/1971 (registr. di Elsa Guggino e Gaetano Pagano)

*Miserere
mai Deo
secundu magna
misericòrdia mea
misericòrdia mea.*

*Secundis morti tua
èttisi miserazionem tua no
deriliquitata
derliquitata mea
derliquitata mea*

*Candis lava mea
èttisi contra meo
e ddi piccata
e li piccata mea
e li piccata mea.*

29. Pòpolo meo (canto polivocale della Settimana Santa) [0:57]

Esecuzione: Confrati dell'Ecce Homo (Fausto Alaimo, Filippo Burgarello, Rosario Burgarello, Stefano Calabrese, Massimiliano Cipriano, Pietro Cipriano, Ignazio Di Gangi, Stefano Ippolito, Rosario Oddo, Giuseppe Richiusa, Giuseppe Vilardi).
Rilevamento: 28/11/2016 (Oratorio della confraternita)

*Pòpolo meo
popolu meo
rispundi meo
rispundi meo
rispundi meo
rispundi meo.*

*Viva la misericòrdia di Diu
a bedda Matri Addulurata
santa Maria Maddalena
lu santissimu Ecceomu.*

(Viva la misericordia di Dio / la bella Madre Addolorata / santa Maria Maddalena / il santissimo Ecce Homo.)

30. Gesù mio (canto polivocale della Settimana Santa) [1:47]

Esecuzione: Confrati di San Giuseppe (Giuseppe Gangi Chiodo e Rosario Vilardi); Confrati della Madonna del Rosario (Rosario Genduso e Francesco Paolo Oddo); Confrati dell' *Ecce Homo* (Filippo Burgarello, Pietro Cipriano, Francesco Fascianella, Antonio Polizzi, Gino Antonio Papa, Giuseppe Richiusa, Giuseppe Vilardi). *Rilevamento:* 27/11/2016 (Museo delle Marionette "A. Pasqualino" di Palermo)

*Gesù miu la tua sagra testa
o di spine incoronò
o di spine incoronò.*

*Gesù mio i miei peccati
o Gesù mio perdun' e pietà
o Gesù mio perdun' e pietà.*

*Gesù mio i tuoi sacri occhi
ncelu e nterra foru fissati
ncelu e nterra foru fissati.*

[...]

31. Lu vènniri di marzu gluriusu (canto di Passione) [1:15]

Esecuzione: Maria Sabatino. *Rilevamento:* 6/7/2016 (abitazione privata)

*Lu vènniri di marzu gluriusu
Cristu benignu a la cruci fu misu.
Tri chiova cci appizzaru e unu gnusu
tri custicieddi apierti e l'atri offisi.
San Gaitanu iè tuttu cunfusu
diciennu: «Fрати miu cu ti cci ha misu?».
«E mi cci ha misu lu Patri amurusu
li tri funtani di lu Paradisu».
Affaccia tu Maria to figliu passa
cu na catina quantu è longa e grossa.
Di quantu è longa tuttu lu trapassa
carnuzzi un ci nn'arrèstanu supra l'ossa.
[La Matri Santa si misi ncaminu
pi sorti san Giuvannuzzu ncuntrau.
«O cara donna chi ghiti faciennu?»
«Ca iu a ma figliu spiersi, e comu fazzu?»*

*«Va iti nti la casa di Pilatu
ca dda lu iti a sciari ncatinatu».
“Tuppi tuppi” «Cu iè ssu pirticatu?»
«Rapiti ch'è l'affritta di Maria».
«O cara donna nun vi pozzu apriri
ca li Iurei m'hannu ncatinatu».
Va iti nta lu mastru di li chiova
cci dicitu ca nni fann'un paru a mia
né tanti ruossi né tanti sottili
c'hann'a pirciari ddi carni gintili».
Arrispunni lu Cifaru nfinali:
«Gruoss'e pizzuti l'at'aviri a fari
c'hann'a pirciari ddi carnazzi amari».
La Matri Santa senti ddu turruri
fici scurari lu suli e la luna.
La Matri Santa senti ddu turruri
fici scurari lu cielu e la terra.
«Binidicìtimi mamma e ghitivinni
ca li Iurei (a)m'hannu misu ncruci»
Dicimuci (n)un credu a Santa Cruci.]*

(Il venerdì di marzo glorioso / Cristo benevolo alla croce fu messo. / Tre chiodi gli conficcarono e uno in basso_/ tre costole aperte e le altre offese. / San Gaetano è tutto confuso / dicendo: «Fratello mio chi ti ci ha messo?». / «E mi ci ha messo il Padre amorevole le tre fontane del Paradiso». / Affaccia tu Maria tuo figlio passa / con una catena quant'è lunga e grossa. / Di quanto è lunga tutto lo trapassa / carne non gliene è rimasta sulle ossa. / La Madre Santa si mise in cammino / per caso San Giovanni incontrò. / «O cara donna cosa state facendo?» «Che io mio figlio persi, e come faccio?» / «Andate nella casa di Pilato che là lo andate a trovare incatenato». / *Tuppi tuppi* (suono onomatopeico) «Chi è (a) quel porticato?» / «Aprite che è l'afflitta di Maria». / «O cara donna non vi posso aprire che gli Giudei mi hanno incatenato». / «Andate dal mastro dei chiodi / gli dite che ne facciano un paio a me / né tanto grossi né tanto sottili / che devono bucare quelle carni gentili». / Risponde Lucifero infernale: / «Grossi e appuntiti li dovete fare / che devono bucare quelle carni amare». / La Madre Santa sente quel terrore / fece oscurare il sole e la luna. / La Madre Santa sente quel terrore / fece oscurare il cielo e la terra. / «Beneditemi mamma e andatevene / che gli Giudei mi hanno messo in croce» / Diciamo un credo alla Santa Croce.)

32. Pratiche rituali della Resurrezione [1:24]

Esecuzione: (a) Ignazia D'Amico; (b) Maria Di Paola, (c) Giuseppa Falzone.
Rilevamenti: (a) 6/7/2016 (abitazione privata); (b, c) 28/11/2016 (locali della Pro Loco)

a

U Sàbatu Santu, quannu resuscitava u Signuri, si usava battiri ncapu u liettu câ furcedda e si diceva:

*Signuri Salvaturi,
Signuri Redenturi
cacciati u diàvulu
ca tradituri fu.*

E si ripeteva tre volte.

(Il Sabato Santo, quando risuscitava il Signore, si usava battere sopra il letto con la forcella e si diceva: Signore Salvatore / Signore Redentore / cacciate il diavolo / che traditore fu. // E si ripeteva tre volte.)

b

Tutti i bambini che non camminavano, il Sabato Santo, a mezzogiorno quando suonavano i campani che è risorto Gesù, cci dava(nu), i mintìvanu nnâ manciatòia e cci dàvanu cu na paletta di lignu nnô culiddu. E poi, dici ca i picciriddi doppu un po' caminàvanu. E ogni annu si verificava sta cosa ca cu un caminava, faciva sta cosa.

(Tutti i bambini che non camminavano, il Sabato Santo, a mezzogiorno quando suonavano le campane che è risorto Gesù, gli dava(no), li mettevano nella mangiatoia e gli davano [colpi] con una paletta di legno sulle natiche. E poi, dicono che i bambini dopo un po' camminavano. E ogni anno si verificava questa cosa che chi non camminava, faceva questa cosa.)

c

Me sòggira mû cuntava veramenti, che me maritu un caminava, era già grannuzzu ed un caminava. Cu un'atra vicinedda – chidda d'Antista, Maria Antista, che su uguali – i mèsiru nnâ mangiatura (me maritu ancora cci pensa), i carusi nnâ mangiatura un putìvanu càdiri, pigliaru na paletta di lignu e mentri sunava a campaniata ca àva risorgiutu Gesù, cci dièttiru ddi... e i carusi scinnieru di dda e si mèsiru a caminari, sinceramenti, picchè me maritu passà iddu pròpria, ed u dici ca è accussì.

(Mia suocera me lo raccontava veramente, che mio marito non camminava, era già grandicello e [ancora] non camminava. Insieme a un'altra bambina vicina di casa – quella di Antista, Maria Antista che sono uguali [hanno la stessa età] – li misero nella mangiatoia

(mio marito ancora lo ricorda), i bambini nella mangiatoia non potevano cadere, presero una paletta di legno e mentre suonava lo scampanio che era risorto Gesù, gli hanno dato quelle... e i bambini scesero da lì e cominciarono a camminare, veramente, perchè mio marito lo ha passato [provato] lui proprio, e lo dice che è così.)

33. Rusàriu râ Santa Cruci [1:00]

Esecuzione: Giuseppa Falzone (descrizione iniziale), Maria Di Paola, Rosaria Mancuso, Leonarda Sabatino. *Rilevamento:* 28/11/2016 (locali della Pro Loco)

Si pigliàvanu vinti favi e si mittìvanu pronti. S'accuminciava u rusàriu; ogni cruna, ogni cinquanta voti ca si dici Gesù si sposta na fava. E poi sti favi restano benedette, sono come se fossero benedette. Si gàzanu e nun si iettanu daccussì. Quannu trona e lampìa e chiovi ca unu si scanta, piglia quattru favi, tri, chiddi ca vò pigliari, e i ietta fora, mmenzu a strata. A mumentu finisci di trunari.

(Si prendevano venti fave e si mettevano pronte. Si cominciava il rosario; ogni corona, ogni cinquanta volte che si dice Gesù si sposta una fava. E poi queste fave restano benedette, sono come se fossero benedette. Si conservano e non si gettano così. Quando tuona e vi sono lampi e piove che uno si spaventa, prende quattro fave, tre, quelle che vuole prendere, e le getta fuori, in mezzo alla strada. A momenti finisce di tuonare.)

Nel nome del Padre...

*U iuornu dû Giudìziu Universalì
mi scuntru cu lu Cìfaru nfernali
iu cci dissi vattinni ca a mia unn'hai chi mi fari
ca u iuornu a Santa Cruci hàiu dittu milli voti: Gesù, Gesù, Gesù...*

(Nel nome del padre... // Il giorno del Giudizio Universale / mi scontro con Lucifero infernale / io gli dissi vattene che a me non hai che fare / che il giorno della Santa Croce ho detto mille volte: Gesù...)

34. *U verbu* (preghiera per fare cessare le intemperie) [0:45]

Esecuzione: Leonarda Sabatino. Rilevamento: 28/11/2016 (locali della Pro Loco)

Quannu cc'èranu ddi forti tempesti, ca si vidìvanu già c'arrivàvanu, era attimpata, chiò-viri... si dicìa accussì:

(Quando c'erano quelle forti tempeste, che si vedevano già che arrivavano, era lontano, piovere... si diceva così:)

*Lu verbu sàcciu e lu verbu hàiu a diri
lu verbu ca lassà nostru Signuri
quannu a la cruci fu misu
pi nuatri piccatura e piccatrici.
Guarda sta cruci quant'è bedda e quant'è rranni
ca di lu cielu stenni fin'a nterra.
A la valli di Gesù
picciddi e rranni tutti dda.
Trent'anni stetti a la campìa
c'un libru ê manu d'oru ca liggiva
e chi liggissi li vesti di Natali.
Cu lu verbu sa e nun lu dici
va viddutu nna la pici
cu lu verbu sa e nun l'ampara
va viddutu nta na quadara
cu lu dici tri boti a la notti
Diu nni scanza di mala morti
e cu lu dici tri boti all'antu
Diu nni scanza di tronu e lampu.*

E si dici u Credo.

(Il verbo so e il verbo devo dire / il verbo che lasciò nostro Signore / quando alla croce fu messo / per noi peccatori e peccatrici. / Guarda questa croce quant'è bella e quant'è grande / che dal cielo si estende fino in terra. / Alla valle di Gesù / piccoli e grandi tutti là. / Trent'anni stette in campagna / con un libro d'oro nelle mani che leggeva / e che leggesse le vesti [racconto] di Natale. / Chi il verbo sa e non lo dice / andrà bollito [bruciato] nella pece / chi il verbo sa e non lo impara [insegnare] / andrà bollito in un calderone / chi lo dice tre volte nella notte / Dio ci preserva da cattiva morte / e chi lo dice tre volte sul campo / Dio ci preserva dal tuono e dal lampo // E si dice il Credo.)

35. *Chiantu* (pianto funebre) [0:55]

Esecuzione: Giuseppa Falzone. Rilevamento: 28/11/2016 (locali della Pro Loco)

A. PER LA MORTE DELLA NONNA

*O nannuzza mia com'hàiu a fari
com'hàiu a fari senza sta nonna?
Ora si nni va sta nonna
ed(e) ccà nun ci putiemmu vèniri cchiù, nonna,
ed aviemu a casa vacanti.
Com'âmu a fari?
Hài un fuocu ca stàiu muriennu
a siti ca stàiu muriennu.
Tanuzzu pillami gne d'acqua.
O nonna com'hàiu a fari
ca stàiu muriennu, stàiu muriennu!*

B. PER LA MORTE DEL MARITO

*O maritu miu, ma comu hàiu a fari?
Quannu arrivavi intra
t'assittavi e m'inchievi na sèggia
ti curcavi e m'inchievi un liettu
trasivi intra e m'inchievi na casa.
Maritu miu, com'hàiu a fari?
Comu hàiu a fari, maritu miu?
Oh! Comu nni vulìvamu bèniri
e ora, e ora ti nni va e nun ci si cchiù.
Com'hàiu a fari maritu miu?*

(A: O nonnina mia come devo fare / come devo fare senza questa nonna? / Ora se ne va questa nonna / e qua non ci possiamo venire più, nonna, / e abbiamo la casa vuota. / Come dobbiamo fare? / Ho un fuoco che sto morendo / ho una sete che sto morendo. / Gaetano pigliami un po' d'acqua. / O nonna come devo fare / che sto morendo, che sto morendo! // B: O marito mio, ma come devo fare? / Quando arrivavi a casa / ti sedevi e mi riempivi una sedia / ti coricavi e mi riempivi un letto / entravi a casa e mi riempivi una casa. / Marito mio come devo fare? / Come devo fare, marito mio? / Oh! Come ci volevamo bene / e ora, e ora te ne vai e non ci sei più. / Come devo fare marito mio?)

36. *A la Vecchia* (frastuoni rituali per il Capodanno) [0:45]

Esecuzione: voci di fanciulli. Rilevamento: 31/12/2016 (piazza Regina Margherita)

Bambini e ragazzi, nelle ore serali dell'ultimo giorno dell'anno, percorrono le vie del paese compiendo corse, salti e movimenti disordinati e al contempo scuotendo oggetti metallici (latte, stoviglie) o campanacci al grido «*A la Vecchia, a la Vecchia!*».

37. Storia di Biancuciuri (cuntu) [4:01]

Esecuzione: Giuseppina Carvone. Rilevamento: 18/10/2016 (abitazione privata)

S'arraccunta e s'arrappresenta ca na vota cc'era na mamma, murì, e lassà du carusi. U maritu si marità arrìa, e si pillà na conviventi diciemu in sicilianu, e sta conviventi un putiva videri sta carusa, ca èranu un màsculu e na fimmina; a pillà e a î a ghittà nnô mari, e ristà un frati sulu. Stu frati s'adduvà, e s'adduvà nnô rre. U rre chi lavoru cci detti? Di iri a guardari l'uchideddi. Dici: «Tu ci vâ, guardi ss'ochi, ca – dici – i vâ pasci, ca màncianu l'irvicedda – dici – e crîscinu.» E ddu carusu si nni iva a pàsciri st'uchiceddi e faciòvanu:

*«Clo clo di mari viniemu
tutti chini i perli siemu
e la suoru i Biancuciuri
iè cchiù bella di lu sulì.»*

Stu curusu si chiamava Biancuciuri. Ma i genti, u re ca era misi nnâ terrazza, dici: «Sienti cchi dici(nu) chisti.» Ed a matina tutti l'operai s'affuddòvanu di iri a ffari u gad-dinaru. Dici: «Cum'è stu fattu?» dici, e iâ bitti. «Biancuciuri – dici – cchi iè che dicinu l'ochi?» Dici: «Maistà, un ci u puozzu diri.» Dici: «E dicimillu!» Dici: «Ora – dici – stasira, quannu viènnu – dici – cci u dicu». E arrìa l'ochi:

*«Clo clo di mari viniemu
tutti chini i perli siemu
e la suoru i Biancuciuri
iè cchiù bella di lu sulì.»*

Stu carusu, comi faciva? Arrivava ddà, nnô mari unni âvanu ittatu sta suoru, faciva: «O suru mia Mari, o suri mia Mari!» Idda affacciava, ca s'âva pillatu a sirena dû mari quannu cci a ittà; sta suoru affacciava, si strizzava i capiddi, ddi capiddi ca si strizzava ianunu tutti petri brillanti. L'ochi s'âccampàvanu e pua ivanu cantannu. Na sira, du siri, u re dici: «Ccà a mia m'ha ddiri – dici – pirchè l'ochi càntanu accussì». Iddu, u carusu, ddu Biancuciuri, cci u cuntà. «Hâiu na suoru – dici – che me mà a ittà nnô mari – dici – accussì accussì». «Allura dicimi, dicci a tto suoru – dici – chi cci vo ppi liberalla di dda». Arrìa si nni ivanu l'uchiceddi a pàsciri, arrivava ddà: «Oh suru mia, oh suru mia!», ciànciva sempri. Affacciava dda suoru: «Alè – dici – u re mi dissi cchi è ca cci vo ppi liberàriti di dduocu?» Dici: «Lassa ca ora addumannu â sirena e tû dicu». E l'atra vota cuntentu ddu Biancuciuri a ghiri ntâ suori ccu dd'uchiceddi. Dda suoru dici: «Mi dissi – dici – a sirena ca cci vuonu sette personi ccu setti mazzi, c'hann'a spizzari sti setti catini che hàiu». Ddu Biancuciuri si nni ì nnô re arrìa. Dici: «Mi dissi ma suru – dici – ca cci vuonu accussì...». «Quann'è chissu, è nenti». Allura ddu re prucurà ddi setti persuni ccu setti mazzi e si nni ieru a stu mari. Arrìa chiddu si misi a ciànciri: «Oh suru mia

– dici – affaccia, suru mia, affaccia.» Affaccià dda suoru, chiddi spizzaru ddi catini e chidda a liberaru. Chiddi arristaru... Pua si nni ù a palazzu regali, a vosi sta carusa ca era bedda.

*Iddi arristaru felici e cuntenti
e nuà simu ccà senza fari nenti.*

*U cuntu è dittu, u cuntu è finutu,
dàtimi a biviri c'onn'hàiu vivutu.*

(Si racconta e si rappresenta che una volta c'era una mamma, morì, e lasciò due bambini. Il marito si risposò e prese una convivente, diciamo in siciliano, e questa convivente non aveva a cuore la bambina, [dato] che erano un maschio e una femmina; la prese e l'andò a buttare in mare, e restò un fratello soltanto. Questo fratello s'impiegò, e s'impiegò presso il re. Il re che lavoro gli diede? Di andare a sorvegliare le oche. Dice: «Tu ci vai, sorvegli queste oche, che – dice – le porti a pascolare, che mangiano l'erbetta e – dice – crescono». E quel ragazzo portava a pascolare queste oche e facevano: «Clo clo dal mare veniamo / tutte piene di perle siamo / e la sorella di Biancofiore / è più bella del sole». Questo ragazzo si chiamava Biancofiore. Ma la gente, il re che era in terrazza, dice: «Senti che dicono queste». E la mattina tutti gli operai si affollavano per andare a ripulire il pollaio. [Il re] dice: «Com'è questo fatto? dice. E andò a vedere. «Biancofiore – dice [il re] – cos'è che dicono le oche?». Dice: «Maestà, non glielo posso dire». Dice: «E dimmelo». Dice: «Ora – dice – stasera, quando vengono – dice – glielo dico». Di nuovo le oche: «Clo clo dal mare veniamo / tutte piene di perle siamo / e la sorella di Biancofiore / è più bella del sole». Questo ragazzo, come faceva? Arrivava là, nel mare dove avevano buttato la sorella, parlava: «Oh sorella mia Maria, oh sorella mia Maria!». Lei affacciava, che se l'era presa la sirena del mare quando la buttarono lì; questa sorella affacciava, si strizzava i capelli, quei capelli che si strizzava diventavano tutte pietre brillanti. Le oche le raccoglievano e poi andavano cantando. Una sera, due sere, il re: «Qua – dice – mi devi dire – dice – perché le oche cantano così». Lui, il ragazzo, quel Biancofiore, glielo raccontò: «Ho una sorella – dice – che mia madre buttò nel mare – dice – così e così». «Allora dimmi, di a tua sorella – dice – cosa ci vuole per liberarla da là». Di nuovo se ne andavano le oche a pascolare, [Biancofiore] arrivava là: «Oh sorella mia, oh sorella mia!», piangeva sempre. Affacciava la sorella: «Senti – dice – il re mi ha chiesto cosa ci vuole per liberarti da lì». Dice: «Lascia che ora chiedo alla sirena e te lo dico». E la volta successiva, contento quel Biancofiore di andare dalla sorella con quelle oche. Quella sorella dice: «Mi ha detto – dice – la sirena, che ci vogliono sette persone con sette mazze, che devono spezzare queste sette catene che ho». Quel Biancofiore se ne andò dal re nuovamente. Dice: «Mi ha detto mia sorella – dice – che ci vogliono così e così...». «Quando è questo, è niente». Allora quel re procurò quelle sette persone con sette mazze e andarono in questo mare. Di nuovo quello si mise a piangere: «Oh sorella mia – dice – affaccia, sorella mia, affaccia». Si affacciò la sorella, quelli spezzarono le catene e la liberarono. Loro rimasero... Poi andò al palazzo reale, [il re] la volle questa ragazza che era bella.

Loro rimasero felici e contenti / e noi siamo qua senza fare niente. // Il racconto è detto, il racconto è finito / datemi da bere, che non ho bevuto.)

38. *I pinni di pù* (fiaba con canto) [2:03]

Esecuzione: Maria Sabatino. Rilevamento: 6/7/2016 (abitazione privata)

Cc'era un re, c'avìa na malatìa. E allura cci ordinà(ru) ca cci vulìa la penna di più. Parti u frati, u cchiù ranni. Dici: «Ì cci a vàu a ccircu». Tannu c'eranu chiddi, i fati ncantati; chidda cci dicìa na cosa... nsomma, arrivava ddà, chidd'âballàva, u ncantàvanu, un lu facìvanu iri, e na palora, un l'arrinnisciu a pillari a pinna di, di dd'uccellu. E pua parti l'atru frati, a stessa storia. Parti iddu e ghìu a truvà sta pinna di pu. U frati, odioso, âmmazzà, e fici affacciari c'a pinna cci a purtà iddu a sso pà. Pua chistu u ittaru nta na, nnôn lagu. Un ghiornu cci ì un picurarièddu, ddu picurarièddu acchià l'uossu di chiddu. «Oh – dici – chistu pulitu mi veni, cci fazz'un fiscaliettu». E fici ddu fiscaliettu. Scànciu di sunari giustu, ddu fiscaliettu dici:

*«Picurarièddu ca mmucca mi tieni
fùiu ittatu nell'acqui sireni
e pi circari na pinna di pù
lazzaruni me frati fu».*

Pua si spargì a vuci, chidda u dicìa a chiddu, chiddu u dicìa a chiddu, chiddu pruvava, chiddu, cu pruvava pruvava dda canzuna «lazzaruni, me frati». Cci ì so pà e u frati ddà, pua. Dici: «Sònalù tu». Sunà u frati, chiddu ca..., e cci cantava:

*«Fratuzzu mia ca mmucca mi tieni
fùiu ittatu nell'acqua sireni
e pi circari na pinna di pù
lazzaruni fusti tu».*

E sso pà pua u castià. Ed(e) chissa iè a storia.

(C'era un re, che aveva una malattia. Allora gli ordinarono [prescrissero] che ci voleva la penna di *pù*. Parte il fratello, il più grande. Dice: «Io gliela vado a cercare». Allora c'erano quelle, le fate incantate; quella gli diceva una cosa... insomma, arrivava là, quella l'abbagliava, lo incantavano [gli facevano l'incantesimo], non lo facevano andare, e in una parola [detto in breve], non riuscì a prenderla la penna di, di quell'uccello. E poi parti l'altro fratello, la stessa storia. Parti lui [il fratello minore] e andò a trovare questa penna di *pu*. Il fratello, odioso, l'ammazzò e fece apparire [intendere] che la penna gliela portò lui a suo padre. Poi questo lo buttarono [lo buttò] in una, in un lago. Un giorno ci andò un pastorello, quel pastorello trovò l'osso di quello. «Oh – dice – questo grazioso mi viene, ne faccio un flauto». E fece quel flauto. Invece di suonare giusto [correttamente], quel flauto dice: «Pastorello che in bocca mi tieni / fui buttato nell'acque serene / e per cercare una penna di *pu* / lazzarone mio fratello fu». Poi si è sparsa la voce, quella lo diceva a quello, quello lo diceva a quello, quello provava, quello, chiunque provasse, [veniva fuori] quella canzone «lazzarone, mio fratello». Ci andò suo padre e il fratello là, dopo. Dice: «Suonalo tu». Suonò il fratello, quello che..., e gli cantava: «Fratellino mio che in bocca mi tieni / fui buttato nell'acqua serena / e per cercare una penna di *pu* / lazzarone fosti tu». E suo padre poi lo castigò. E questa è la storia.)

39. Lu viècchiu di Mazzarinu (storia cantata) [2:51]

Esecuzione: Maria Sabatino. Rilevamento: 6/7/2016 (abitazione privata)

*Ora di curtu ed ora a li vicini
sintiti chi successi a Mazzarinu.*

*(n)Un viècchiu a novant'anni unn'ha difetti
facìa li veci d'un picciottu schettu.*

*Stu viècchiu era riccu di dinara
a la niputi vosi mpucissari.*

*Dda picciuttedda quannu ntisi a diri
tutti li capidduzzi si tirava.*

*Diciennu: «Mamma, patri chi faciti
stu viècchiu a mia mi dati pi maritu?»*

*E mi cuntientu un picciutteddu scarsu
e no e no e no un viècchiu di chissu».*

*O figlia o figlia tu ti l'ha pigliari
bieddi su vintiquattru mila liri.*

*E la matina ca si er'a spusari
vaneddi e vanidduzzi furriaru
ca di la chiazza un vòsiru pigliari.*

*Pi via cci ammatì nu scalunieddu
nterra s'allavancau lu vicchiarieddu.*

*Chitarra e mandolinu cci sunaru
«Evviva mastru Minucu» gridaru.*

*Picciotti ca v'aviti a maritari
circati gioventù e no dinari.*

*La robba si nni va comu (e) lu vientu
lu viècchiu drappu v'arresta davanti.*

(Recentemente e nelle vicinanze / sentite che successe a Mazzarino. // Un vecchio a novant'anni non ha difetti / faceva le veci di un ragazzo scapolo. // Questo vecchio era ricco di denari / a la nipote volle dotare [provvedere alla dote]. // Quella ragazza quan-

do senti dire /tutti i suoi capelli si tirava. // Dicendo: «Mamma, papà che fate / questo vecchio a me date per marito? // E mi accontento di un ragazzo povero / e no un vecchio come questo. // O figlia o figlia tu lo devi sposare / belle sono ventiquattro mila lire. // E la mattina delle nozze / strade e stradine hanno girato / perché dalla piazza non vollero passare. // Per la via inciampò in un gradino / a terra cadde il vecchietto. // Chitarra e mandolino gli suonarono / «Evviva *mastro* Domenico» gridarono. // Ragazzi che dovete sposarvi / cercate gioventù e non denari. // La roba se ne va come il vento / il vecchio drappo [ritratto] vi resta davanti.)

40. *Catanisa* (marcia funebre) [8:26]

Esecuzione: Banda di Alimena (maestro: Antonino Lo Mauro; capobanda: Salvatore Mantegna). *Rilevamento*: 1/4/2010 (eseguita lungo la via Roma, durante la “fiaccolata”)

41. *Fiorin fiorello* (canzone popolare italiana) [1:37]

Esecuzione: Massimo Ambra (mandolino); Giuseppe Cefalù (marranzano), Antonio Dell’Aria (chitarra), Fabrizio Fascianella (chitarra), Francesco Fascianella (chitarra e *bùmmulu*), Angelo Li Pera (cerchietto). *Rilevamento*: 28/11/2016 (locali della Pro Loco)

42. *Tra veglia e sonno* (mazurca) [2:01]

Esecuzione: Massimo Ambra (chitarra); Giuseppe Cefalù (marranzano), Antonio Dell’Aria (chitarra), Fabrizio Fascianella (chitarra), Francesco Fascianella (chitarra e *bùmmulu*), Angelo Li Pera (cerchietto). *Rilevamento*: 28/11/2016 (locali della Pro Loco)

Nelle trascrizioni musicali qui proposte non è stata indicata la divisione in battute, utilizzando la mezza stanghetta esclusivamente per segnalare la conclusione di una frase musicale (di norma corrispondente al verso cantato). Qualora sia stata operata una trasposizione il suono finale reale (indicato con la semibreve) precede la trascrizione. Le alterazioni non in chiave (compresa la bequadriizzazione), qualora non annullate, si intendono valide per tutto il rigo.

A integrazione delle risorse della scrittura su pentagramma, sono stati adottati i seguenti segni diacritici: ↑ (più acuto della nota segnata); ↓ (più grave della nota segnata); → (più veloce del valore corrispondente alla figura musicale); ← (più lento del valore corrispondente alla figura musicale); ' (presa di fiato); - (accentazione di un suono); x (intonazione incerta o tendente al parlato). Nella trascrizione 5 con il segno x sono indicati i "colpi" sul terreno che si avvertono all'ascolto. Qualora un segno sia posto al centro di una linea di raggruppamento avrà valore per ciascuna nota contenuta all'interno. Il segno di "glissando" o una linea posta fra due note indica un significativo "slittamento" della voce fra i due suoni. Nella trascrizione 8 il punto coronato posto sulla pausa conclusiva indica una decisa volontà di dilatare *ad libitum* il tempo di attesa prima di ripetere il modulo ritmico. I repertori esclusivamente di pertinenza maschile si intendono trascritti all'ottava inferiore, pur non essendo segnalato in chiave.

Ho utilizzato la trascrizione temporizzata esclusivamente negli esempi 4 e 9, dove l'articolazione ritmica risultava del tutto libera e le durate dei suoni apparivano particolarmente dilatate. In tutti gli altri casi è stata indicata la durata reale in secondi. L'indicazione metronomica è da intendersi pertanto in termini approssimativi.

1. *Sta picciridda nun voli durmiri* (ninnananna) [CD traccia 1]

♩ = 65

Ò ò. Sta pic-ci-rid - da nun vo - li dur - mi - ri

c'ònn' - a - vi suon - nu.

2. *Sonnu sunnuzzu* (ninnananna) [CD traccia 2]

♩ = 85

Suon - nu sun - nuz - zu chi ghi - ti fa - cien - nu?

Li pic - ci - rid - di va - iu ad - dum - mi - scien - nu.

3. *A pisata* (canto della trebbiatura) [CD traccia 17]

♩ = 60

E la - ra - mu e rin - gra - ziam(u)

lu San - tis - si - mu Sa - ra mient(u)

pic - ca - pal - la e as - sai frum - mien(tu).

Nell' - - a - ria Ge - sù cc'è

c'a - - - iu - ta a nui e all' - ar - ma - luz - zi vi - dè.

Gridato

Ac - cod - da pic - cirid - da ac - cod - - - da! [25,7"]

4. *A la priulisi* (canto della trebbiatura "al modo di Villa Priolo") [CD traccia 18]

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

Nell' a - ri - a cun te - nti sti granmu - li - - -

5. A la issara (canto per la battitura del gesso) [da una registrazione del 1954]

$\text{♩} = 95$

Formula iniziale

Solista
ah ah ah O la li o li o la li

Coro
e na o na e na

Mazze

o la li la la o la li o la li

e na o na e na

o la i ri o la li la la o nan-nuz - za

e na o la e na

mi - a è me o nan-nuz - za bbo - na iè me [31,3"]

nan - na bbo - na nan - na.

6. *Viaggiu dulurusu* (melodia utilizzata per le prime otto “giornate”)
 [CD traccia 23, prima parte]

♩ = 70

Ntra st'af-fet - ti e ntra st'a - mu - - - ri

la gra - Vir - gi - ni bi - a - - - ta

tut - ta fo - cu e tut - t'a - mu - - - ri

fu in e - sta - si e le - va - - - ta

e pin-san-nu a lu so Di - u a Ge-suz - zu par-tu - ri - u

e pin - san - nu a lu so Di - u a Ge-suz - zu par - tu - ri - u. [1] 4ⁿⁱ

7. *Viaggiu dulurusu* (melodia utilizzata per l'ultima "giornata")
[CD traccia 23, seconda parte]

The image shows a musical score for a vocal line. It begins with a treble clef and a single whole note on the middle line (G4). Below this is a tempo marking of a quarter note equal to 85. The score consists of seven staves of music, each with a corresponding line of Italian lyrics. The lyrics are: "Na - tu già lu gran Mis - si - a", "mi - si a chia - gnì - r'e a ngu - scia - ri", "e la Ver - gi - ni Ma - ri - a", "mi - si an - co - ra a la - cri - ma - ri", "lu pig - ghià cu som - mu af - fet - tu", and "e lu strin - - - cia lu so pet - lu." The final staff ends with a double bar line and the time signature [26.30].

♩ = 85

Na - tu già lu gran Mis - si - a

mi - si a chia - gnì - r'e a ngu - scia - ri

e la Ver - gi - ni Ma - ri - a

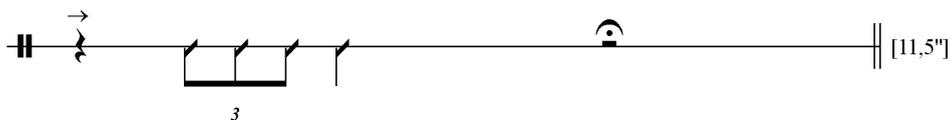
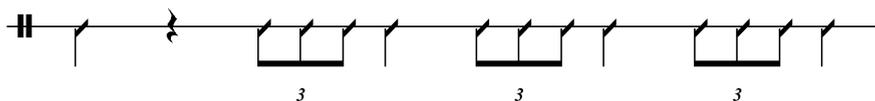
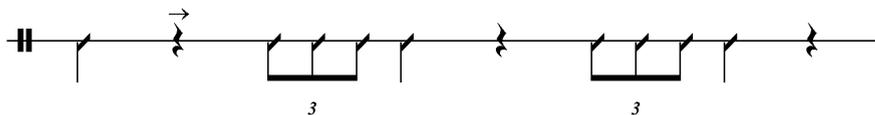
mi - si an - co - ra a la - cri - ma - ri

lu pig - ghià cu som - mu af - fet - tu

e lu strin - - - cia lu so pet - lu. [26.30]

8. Ritmo del tamburo "a lutto" (per il Venerdì Santo) [da una registrazione del 1971]

♩ = 110~



9. *Miserere* (canto polivocale della Settimana Santa)
 [da una registrazione del 2015]

0 1 2 3 4 5 6 7
 Prima
 Seconda
 Coro
 Mi - se - re - re

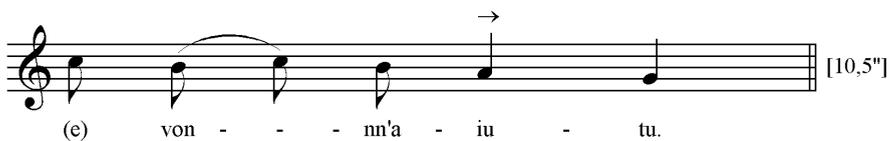
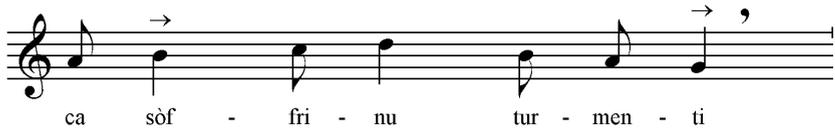
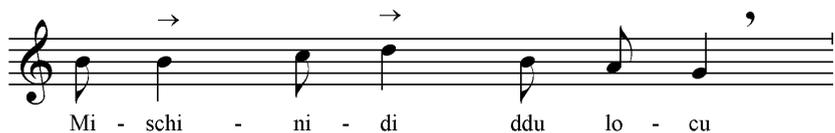
8 9 10 11 12 13
 mai De _____
 o

14 15 16 17 18 19 20
 p-s
 se - cun - du me _____
 o

21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32
 p-s
 mi - se - ri - cor - dia me - o.
 e o.

10. *Salviriggina di l'Armi Santi* (canto per i defunti)

♩ = 110~



11. I pinni di pù (fiaba con canto) [CD traccia 44]

$\bullet = 95$

The musical score is written in treble clef with a tempo marking of quarter note = 95. It consists of four lines of music. The first line has a left-pointing accent (<) above the first note. The second line has left-pointing accents (<) above the first and second notes, and a comma above the eighth note. The third line has a left-pointing accent (<) above the first note. The fourth line has right-pointing accents (→) above the first, second, and eighth notes, and a downward-pointing accent (↓) above the final note. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllable placement.

Pi - cu - ra - ried - du ca mmuc - ca mi tie - ni
fu - iu - it - ta - tu nel - l'ac - qui si - re - ni
e pi cir - ca - ri na pin - na di pù
laz - za - ru - ni me fra - ti fù. [10"]

12. *Sopra na montagnella* (canto narrativo)

$\text{♩} = 95$ Incipit del canto

I strofa

So - pra na mon - ta - gnel - - - la
ce'è - ra - nu tre so - rel - li.

Ritornello

Na - pu - li bel - lle e fio - ri d'a - mor
Na - pu - li bel - le e fio - ri d'a - mor. [15,1"]

II strofa

La più pic - ci - na più bel - - - la
si ha mes - so a - na - - - vi - ga - re.



Panorama di Alimena (2016)

ELENCO DEGLI INFORMATORI

Ambra Massimo (1977)
Brucato Rosaria (1961)
Burgarello Filippo (1976)
Calabrese Claudia (1991)
Calabrese Maria (1965)
Carvona Giuseppina (1929)
Cefalù Giuseppe (1948)
Cipriano Piero (1956)
D'Amico Calogero (1947)
D'Amico Ignazia (1944)
Dell'Aria Antonio (1949)
Di Maria Tonino (1968)
Di Paola Maria (1943)
Di Prima Marco (2000)
Disalvo Carmelina (1960)
Faillaci Teresa (1938)
Falzone Giuseppa (1938)
Fascianella Fabrizio (1990)
Fascianella Francesco (1948)
Furca Maria (1953)
Gangi Chiodo Dora (1991)
Gangi Chiodo Giuseppe (1933)
Gangi Chiodo Giuseppe (1963)
Genduso Rosario (2000)
Ippolito Giacomo (1989)
Li Pera Angelo (1988)
Li Ranzi Giuseppa (1934)
Lo Mauro Antonio (1969)
Lo Mauro Cecilia (2006)
Lo Vecchio Vincenzo (1946)
Macaluso Carmela (1957)
Macaluso Maia (2008)
Macaluso Rosaria (1948)
Mancuso Rosaria (1946)
Mascellino Giuseppe (1962)
Oddo Francesco Paolo (2001)
Oddo Rosaria (1932)
Panzica Greta (2006)
Papa Gino Antonio (1970)
Polizzi Antonio (1960)
Puma Rosalba (1964)
Quattrocchi Santo (1938)
Richiusa Giuseppe (1941)
Russo Domenico (1937)
Russo Domenico (1950)
Russo Francesco (1966)
Russo Giuseppe (1953)
Sabatino Leonarda (1935)
Sabatino Maria (1930)
Scelfo Nunzia (1948)
Seminara Antonino (1942)
Vilardi Giuseppe (1955)
Vilardi Rosario (1964)



Simulacro del Crocifisso utilizzato il Venerdì Santo

d= edizione discografica
 cd= edizione in compact disc

Adamo, Giorgio

2001 *Temi e percorsi dell'etnomusicologia in Italia (1948-2000)*, in «Rivista italiana di Musicologia», n. XXXV.

Agamennone, Maurizio

1989 *Etnomusicologia italiana: radici a sud*, in "Suonosud", 4, pp. 18-41.

Albanese, Mary - Albanese, Pippo

2004 *La Casazza ad Alimena. Espressione popolare tra ètos e fides*, Comune di Alimena, Palermo.

Bonanzinga, Sergio

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

1993b *Introduzione*, in Fritz Bose, *Musiche popolari Siciliane raccolte da Giacomo Meyerbeer*, Sellerio, Palermo, pp. 9-69.

cd1995 (a cura di), *Documenti sonori dell'Archivio Etnomusicale Siciliano. Il ciclo della vita*, Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia, Palermo.

1995a *Etnografia musicale in Sicilia. 1870 - 1941*, "Suoni e Culture", I, CIMS, Palermo.

1995b *I suoni della mietitura e della trebbiatura in Sicilia*, in *Memus*, Regione Siciliana, Palermo, pp. 118-141.

1997 (a cura di), *Canti popolari in Sicilia*, numero monografico di "Nuove Effemeridi", X, 40.

1999 *I suoni della Natività*, in "La Sicilia Ricercata", I/2, pp. 73-83.

2005 *L'universo sonoro dei pastori. Saperi tecnici e pratiche simboliche in Sicilia*, in Maria Concetta Ruta (a cura di), *Le parole dei giorni. Studi per Nino Buttitta*, 2 voll., Sellerio, Palermo, vol. II, pp. 1484-1513.

2008 *Sortino. Suoni, voci e memorie della tradizione*, Archivio sonoro siciliano, 5, Centro regionale per l'inventario, la catalogazione e la documentazione dei Beni culturali e ambientali, Regione Siciliana, Palermo, con 2 CD allegati.

2011 *La "ballata" e la "storia": canti narrativi tra Piemonte e Sicilia*, in Piercarlo Grimaldi e Gianpaolo Fassino (a cura di), *Costantino Nigra etnologo. Le opere e i giorni*, Omega Edizioni, Torino, pp. 159-185.

2013a *Narrazioni e narratori*, in Giovanni Ruffino (a cura di), *Lingue e culture in Sicilia*, 2 voll., Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Palermo, vol. II, pp. 963-978.

2013b *La musica di tradizione orale*, in Giovanni Ruffino (a cura di), *Lingue e culture in Sicilia*, 2 voll., Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Palermo, vol. II, pp. 1098-1160.

- 2014 *Riti musicali del cordoglio in Sicilia*, in "Archivio Antropologico Mediterraneo", XVII (2014), n. 16 (1), pp. 113-156.
- Buttitta, Antonino
 1960 *Cantastorie in Sicilia. Premessa e testi*, in "Annali del Museo Pitrè", VIII-X: 149-236.
 1990 (a cura di), *Le forme del lavoro. Mestieri tradizionali in Sicilia*, Flaccovio, Palermo.
- Buttitta, Ignazio E.
 2013 *Continuità delle forme e mutamento dei sensi. Ricerche e analisi del simbolismo festivo*, Bonanno Editore, Palermo.
- Buttitta, Emanuele - Perricone, Rosario
 1996 *L'Archivio Etnomusicale Siciliano, "Suoni e Culture"*, II, CIMS, Palermo.
- Brunetto, Walter
 1995 *La raccolta 24 degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, in "EM", III, 115-187.
- Carpitella Diego
 1973 *L'etnomusicologia in Italia*, in Id., *Materiali per lo studio delle tradizioni popolari*, Bulzoni, Roma, pp. 161-186.
- Carpitella, Diego - Lomax, Alan
 d1973 *Folklore musicale italiano*, registrazioni originali, 2 dischi, Columbia, QLP 108.
 cd2000 *Italian treasury: Sicily, Sicilia Traditional Music collected by Alan Lomax and Diego Carpitella in July 1954*, "Alan Lomax Collection, Rounder Records, Cambridge (Mass.).
- Ciappa, Irene
 2002 *Antroponimi popolari a Bompietro con un'appendice sull'onomastica inglese*, tesi di laurea in Lingue e letterature straniere (relatore Giovanni Ruffino), Università degli Studi di Palermo, a.a 2001/2002.
- Cusumano, Antonino
 1990 *La leggenda del grano*, in Antonino Buttitta 1990, pp. 34-49.
- De Martino, Ernesto
 1958 *Morte e pianto rituale. Dal lamento pagano al pianto di Maria*, Einaudi, Torino.
- Documentazioni e Studi Rai
 1977 (a cura di), *Folk Documenti Sonori*, Catalogo informativo delle registrazioni musicali originali, ERI, Torino.
- Falsini, Rinaldo
 1995 *La settimana santa dalla riforma di Pio XII al Messale di Paolo VI*, in *La Settimana Santa: liturgia e pietà popolare*, Atti del 4° convegno liturgico-pastorale Palermo 15-17 marzo 1995, Facoltà teologica di Sicilia, Palermo, pp. 11-29.

- Farinella, Giuseppe
1989 *La civiltà di Imaccara*, Editrice S. Gregorio Magno, Alimena - Caltanissetta.
- Favara, Alberto
1957 *Corpus di musiche popolari siciliane*, 2 voll., a cura di O. Tiby, premessa di G. Cocchiara, Accademia di Scienza Lettere e Arti di Palermo, Palermo.
- Ferrarello, Rosa
2000 *Alimena*, Edizioni Greco, Catania.
- Faulisi-Messina, Michele
1871 *Sui canti popolari di Alimena. Lettera a Giuseppe Pitrè del professore Michele Messina-Faulisi*, Tipografia Priulla, Palermo
- Garofalo, Girolamo
1989 *I canti dei carrettieri della Provincia di Palermo: per un'analisi formalizzata del repertorio*, in "Culture musicali", 12-14, pp. 80-105.
1990 *U Viaggiu dulurusu*, in "Nuove Effemeridi", III/11, pp. 107-119.
d1990 (a cura di), *Il Natale in Sicilia*, presentazione di Elsa Guggino, 2 dischi, Albatros ALB 23, Milano, con libretto allegato.
1994 *La nastroteca*, in Guggino 1994, pp. 33-41.
1995 *Un repertorio monodico della tradizione contadina nella Sicilia centro-occidentale*, in *Memus*, Regione Siciliana, Palermo, pp. 179-197.
1997a *Le novene di Natale*, in Bonanzinga 1997, pp. 25-41.
1997b *I canti dei contadini*, in Bonanzinga 1997, pp. 62-74.
- Giallombardo, Fatima
1977 *La Settimana Santa a Alimena*, Folkstudio, Palermo.
1981 *La festa di San Giuseppe in Sicilia (I)*, Folkstudio, Palermo
1990 *Le tessitrici*, in Antonino Buttitta 1990, pp. 253-265.
2006 *La festa di San Giuseppe in Sicilia*, Fondazione Ignazio Buttitta, Palermo.
- Giordano, Giuseppe
2015 *Tradizioni musicali per l'Addolorata in Sicilia*, atti del Congresso internazionale "Virgo Dolorosa", Carmona (Siviglia) 10-13 ottobre 2014, a cura della Fraternidad de la B. V. Maria Dolorosa, Carmona, 2015, pp. 783-802.
2016a *Pratiche musicali e conflitti rituali in Sicilia*, in *Conflitti II. Arte, Musica, Pensiero, Società*, a cura di Nadia Amendola e Giacomo Sciommeri, Universitalia, Roma, pp. 161-174.
2016b *Tradizioni musicali fra liturgia e devozione popolare in Sicilia*, *Suoni&Culture*, 3, Palermo.
2017 *La tradizione musicale ad Alimena: dai rilevamenti di Lomax e Carpitella (1954) alla situazione odierna*, relazione letta al Seminario "Musiche (e musicologie) del XXI secolo". *Processi di trasformazione nelle musiche di tradizione orale*, a cura di Giovanni Giuriati, svoltosi presso l'Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, dal 25 al 28 gennaio 2017.

Guggino, Elsa

- d1974 (a cura di) *Musiche e canti popolari siciliani. Canti del lavoro*, vol. 1, Milano, Albatros VPA 8206.
- 1978 *I carrettieri*, Folkstudio, Palermo (ristampa riveduta e aggiornata 1991).
- 1994 (a cura di), *Folkstudio venticinque anni*, Folkstudio, Palermo.

Leydi, Roberto

- 1987 *Le ricerche gli studi*, in P. Arcangeli – R. Leydi – R. Morelli – P. Sassu (a cura di) *Canti liturgici di tradizione orale*, 4 dischi, Albatros Alb 21, Milano, con ampio libretto illustrativo (nuova edizione, Nota, Udine, 2011), pp. 17-30.

Lomax, Alan

- 2008 (a cura di Goffredo Plastino), *L'anno L'anno più felice della mia vita. Un viaggio in Italia (1954-55)*, Il Saggiatore, Milano.

Macchiarella, Ignazio

- 1993 *I canti della Settimana Santa in Sicilia*, Archivio delle Tradizioni Popolari Siciliane, 33-34, Folkstudio, Palermo.
- 1995 *I canti dei contadini di Resuttano*, in AA.VV. *Resuttano: conoscerlo e amarlo. Storia, arte, monumenti, tradizione musicale*, Comune di Resuttano, pp. 109-144.

Macaluso, Guido

- 1990 *U verbu*, Folkstudio, Palermo.

Nataletti, Giorgio

- 1970 (a cura di), *La ricerca dei linguaggi musicali della Sicilia dal 1948 al 1969 e l'opera del C.N.S.M.P.*, Accademia Nazionale di Santa Cecilia – Rai Radiotelevisione italiana, Roma.

Oddo, Sabina

- 2006 *Scheda sulla banda di Alimena*, in Giuseppe Minutella (coordinatore del progetto edit.), *Le bande musicali in Sicilia. La Provincia di Palermo*, Edizioni Arianna, Geraci Siculo, pp. 24-25.

Pennino, Gaetano

- 1990 *Le bande Musicali*, in "Nuove Effemeridi", III, 11, pp. 140-152.
- 2004 *Antonino Uccello etnomusicologo*. Documenti sonori degli Archivi di etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Archivio Sonoro Siciliano n. 3, Centro regionale per l'inventario, la catalogazione e la documentazione dei Beni culturali e ambientali, Regione Siciliana, Palermo, con 2 CD allegati.

Pennino, Gaetano - Politi, Fabio

- d1989 (a cura di) *Bande musicali di Sicilia*, cofanetto Albatros ALB 22 (tre dischi), Folkstudio, Palermo, con libretto allegato, presentazione di Elsa Guggino.

Pitrè, Giuseppe

- 1870-71 *Canti popolari siciliani raccolti ed illustrati*, Pedone Lauriel (II ediz. 1891), Palermo.

Rizzo, Giuliana

2008 *Modelli di rappresentazione dell'universo ludico tradizionale nell'esperienza dell'Atlante Linguistico della Sicilia*, Centro Studi filologici e linguistici siciliani, Dipartimento di Scienze filologiche e linguistiche, Palermo, con DVD allegato.

Ruffino, Giovanni

1997 *La Sicilia dialettale. Appunti*, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Palermo

Salomone Marino, Salvatore

1897 *Costumi e usanze dei contadini di Sicilia*, Sandrom, Palermo.

Sorgi, Orietta

2009 (a cura di), *Folkstudio. Catalogo delle raccolte 1966-70*, Con scritti di Ignazio E. Buttitta, Girolamo Garofalo, Elsa Guggino, Rosario Perricone, Archivio Sonoro Siciliano n. 6, Centro regionale per l'inventario, la catalogazione e la documentazione dei Beni culturali e ambientali, Regione Siciliana, Palermo, con CD allegato.

Vigo, Lionardo

1870-74 *Raccolta amplissima di canti popolari siciliani*, Tip. dell'Accademia Gioenia di C. Galarola, Catania (nuova ed. 2008, a cura di Giuseppe Giordano, con un saggio introduttivo di Sergio Bonanzinga, Fondazione Ignazio Buttitta, Palermo).



Chiesa Madre (prima metà del XX sec.)

APPENDICE

SUI CANTI POPOLARI

DI ALINENA

LETTERA

A GIUSEPPE PITRÈ

DEL

PROFESSORE, MICHELE MESSINA-FAULISI

Socio di varie Accademie

PALERMO

TIPOGRAFIA PRIULLA

Via Divisi, palazzo Mezzoiuso

—
1874

(Estratto dalla *Rivista Italiana*, N. 15]

Mio caro ed affettuoso Beppe,

Giorni fa t'inviai colla posta una raccoltina di canti popolari erotici, religiosi, fanciulleschi e di ninne-nanne, permettendomi dichiararne per maggiore intelligenza quei vernacoli, che altrove con qualche difficoltà sarebbero stati intesi. Se non avrò fatto la parte del ser impaccia, potrai giovartene per la tua *Biblioteca delle Tradizioni popolari Siciliane*, illustrandoli, come al solito con fine critica hai fatto per gli altri, co' tuoi commenti che ritraggono a nudo l'indole ed i costumi siciliani. Ed io mi compiaccio infinitamente che lavori così importanti t'abbiano a ragione acquistato molta simpatia tra i cultori di quegli studi in Germania, in Inghilterra ed in Francia, a non voler parlare dell'Italia nostra. E siccome nei volumi che sei andato pubblicando, in varii luoghi hai fatto menzione di Alimena, inserendo i *Canti* del suo popolo, mi renderei a colpa, se

non ti mostrassi la mia gratitudine pubblicamente ringraziandoti. Però, ve', questa volta, per averne degl'inediti, sono andato a cercarne col fuscellino sin tra' più umili e viscidì tnguri e spesso me ne sono tornato colle mani in mano, oppure ho usato ogni astuzia, per convincere le genti più ritrose a volermene dettare; di panzane, o racconti storici o fantastici che siano, non parlarne più che tanto, chè sarebbe un perder l'opera a cercarne tra questi abitanti. Figurati: più volte m'è avvenuto che, togliendomi l'ingrato ufficio di sottopormi alla dettatura di qualche contastorie popolano, solito non di rado a far pancaccia, alla fine mi sono avveduto d'aver dato in cenci e d'aver disteso una stucchevole lungagnata, senza forma, zeppa di contradizioni e rinzaffata da pregiudizi e da stranezze siffattamente inverosimili, ch'è un orrore a leggere od ascoltare.

Questo popolo ha pur le sue fisime, ma non poi tanto di quelle ubbie che valgono a suscitarli una credenza ai *cunti* di mera fantasia, che qui non sono altro che taccolate: anche l'idiota, per una strana contradizione che si sottrae alla logica, non solo non vi trova un solletico, ma non sa temperarsi da un riso indicibilmente ironico. Di tradizioni storiche Alimena non può averne, sì per essere di recente fondazione, sì perchè manca, e la colpa non so di chi sia, quantunque situata nel centro della Sicilia e sia un paese eminentemente agricola ed industrie, di strade che mettano i suoi abi-

tanti in rapida comunicazione con quelli degli altri paesi; e, cosa singolare, il popolo Alimenese non fa una vita randagia, ma pare che sia proprio impuntito a rimanere inchiodato nella sua terra. Infatti io trovo questa gente, parlo della vulgare, indifferente ai comovimenti nazionali, fossero anche della Sicilia, che per essa sarebbe il non *plus ultra* dell'estensione nazionale ed umanitaria. Funestissimo effetto questo, che pur troppo è da rimpiangere, della poca o niuna istruzione che s'imparti al popolo sinora; d'una amministrazione inerte e, sarei per dire, poco leale, dei tempi andati; perchè, non ti pare egli che un popolo giudichi della forma d'un governo, attraverso l'amministrazione locale come attraverso una lente? Effetto più funesto ancora che molti dei poco devoti al Vangelo non sonosi serviti di questo a maggiore istruzione del lor gregge, ma ritorcevano invece al fine che meglio accomodavasi a' loro interessi. Così la religione svaniva, ed i pregiudizii s'aumentavano; da ciò è derivato che il popolo non ha religione, quanto pregiudizii; non ha culto per l'autore del creato, quanto pel creato medesimo; aborre dalle teorie, quanto è avvinto in pratiche vilissime, che non sono le suggerite dalla scienza; si contenta dignazzare in una inconscia ed egoistica oscurità, e perciò l'io ed il popolo sono fatalmente confusi in una mente vulgare. Dunque c'è da far le boccacce per meraviglia, se il popolo adora il campanile per la nazione, il simulacro pel vero? In tali

condizioni il popolo d'Alimena avrà esso potuto ricevere delle tradizioni storiche, e conservarle o trasformarle a modo suo, come d'ogni cosa popolare avviene che va soggetta ad essere attagliata alle passioni ed alle tendenze particolari?

Del resto il popolino Alimenese, quando non sia subornato da qualche maligno in guanti gialli, è buono tanto da soffrire in pace se fosse spellicciato e stramenato; maneggiabile da non rinasprire per torti che gli si facessero; ha una ingenita versatilità e duttilità d'intelletto che potrebbe estenderlo ai confini della scienza; è pieno di poesie e ricco di aspirazioni che non oso chiamare né nobili, né ignobili, ma sono pur sempre delle aspirazioni che sterpano le vie del progresso. Per questo Alimena è una fonte inesauribile di poesia, alla quale ti ho fatto attingere, perché tu, mio dolce amico, possa con franchezza e senza fallo giudicarne.

Se accade che una frescozza villanzona, una rubizza lavandaia, una sfacciata stradaiuola, una peritosa forosetta dagli occhi umidi e timidamente vivaci faccia di sé parlare per le sue virtù, o per la sua pietà religiosa, o perché faccia giocar troppo la coda dell'occhio, o perché abbia qualche genietto, o perché incorra in qualche fallo per attentato d'inconsideratezza alla propria dignità, per subornazione, sedizione od altro, l'inesorabile poeta, che già s'è messo in succhio, intuona su due piedi un canto di lesa rivalità, o di terribile sdegno, o di procace iro-

nia, di lugubre risentimento o vivacemente erotico.

Cantano i vignaiuoli, i falciatori ed i vau-gatori, che a torme e con festevole allegria s'avviano ai loro lavori; canta il mulattiere; le vecchie filatrici, le tessitore, le lavandaie; le acquaiuole lavorano e ne cantano d'ogni colore; ti farebbero meravigliare i monelli, e molto volentieri ti fermeresti ad ascoltare una raccoglitrice stradaiuola, che, con una grembialata di trucioli e di fastelli, sia pure trafelata dal sudore o con le membra livide per freddo, modula la sua canzone. Nè la poesia dalla musica è disgiunta; e merita che se ne faccia un cenno, la tendenza speciale che questo popolo ha per la musica. Non ho mai veduto che qualcuno provasse difficoltà di sorta a ripetere qualunque *motivo* musicale che mai ascoltasse, o anche ad applicare un'armonia, che molto risente del popolare per le sue gradazioni discendenti ed ascendenti che costituiscono un ritmo monotono ai propri canti e con una inflessione di voce piacevolissima ad ascoltare.

Esso ha pure il pregio spontaneo di condire bellamente l'allegria coi sali siciliani, originali, inimitabili; nelle poesie malinconiche arieggia il canto orientale con le sue immagini bibliche, e con le sue frasi mistiche che ti riempiono l'animo d'ineffabile dolce mestizia. E ciò puoi vederlo ad esempio da quei due versi che leggerai nel canto di *Priz-zita Santa*:

Lu Suli m'affacciau cu malu sdegnu,
La Luna m'affacciau cu malu regnu.

Questi due versi non hanno del biblico e del dantesco? L'immagine è biblica, ma l'espressione è dantesca; ma che forse il popolo sa, o vorrebbe sapere della Bibbia o di Dante? No: ma il popolo di tutto s'impiccia, tutto ricompedia in sé, di tutto sa, perché con fina induzione ti legge in fondo al libro comune ed intelligibile più o meno a tutti: la natura. — Le forme più semplici e le verità più generali sono intimamente connesse fra loro per questa ragione, e nel loro sviluppo accedono a tutti per le loro relazioni formali.

Ma la scienza è pel popolo ed il popolo non è per la scienza, bensì per la natura. Lo scienziato discerne, paragona, giudica, ti presenta il vero quale è; il popolo non sa distinguere le essenze dalle apparenze: le forze motrici confonde cogli effetti dalla loro grandezza sino alla loro graduale picciolezza; non ha l'intelligenza delle cause, che per esso sono l'ignoto che ne elabora lo spirito non guidato dal criterio scientifico; ha però l'intelligenza degli effetti, i quali nella sua fantasia sono la forma e la verità poetica. Non ha limite fra essere e parere, e perciò rifugge da ogni disquisizione, scioiattola, spesso ti risponde buzzo buzzo con due versi o con un aforismo proverbiale (prontuario pratico della sua scienza) modellato, senza saperlo, alla Giovenale e alla Giusti, che ti met-

tono fra l'uscio ed il muro nell'impossibilità di soggiungere altro.

È facile dunque assegnarsi una ragione delle stranezze del popolo-poeta; stranezze che per un critico serio sono la logica meravigliosa della filosofia e dell'arte popolare, la quale si rivela con islanci simili alle ondulazioni evolutive della natura.

Sollevarre i popoli dalla depressione dell'ignoranza e affratellarli, e comparando l'indole ed i costumi nelle sue rivelazioni etnologiche, è un augurio lietissimo di studi retti che nell'Italia oggi acquistano una suprema importanza, che ne purga l'onore nazionale da qualunque macchia ingiuriosa che dallo straniero ci possa venire. Quanto merito, o mio Beppe, ti si competa in questa parte, lo hanno detto pur troppo i giornali nostrani e forestieri; ed or la mia voce sarebbe debolissima. Colle tue raccolte hai detto: ecco il nostro popolo quale è.

E qui fo mazzo dei miei salci, pregandoti ad aggradire, se non altro, il mio buon volere. Ti abbraccio col cuore, e credimi sempre

Alimena, 15 giugno 1871.

Il tuo immutabile amico

MICHELE MESSINA-FAULISI.

INDICE DEL CD ALLEGATO

CANTI DELL'INFANZIA

1. *Sta picciridda nun voli durmiri* (ninnananna)
2. *Suonnu sunnuzzu* (ninnananna)
3. *Itu itieddu / Cca cc'è a funtanedda / Vavaruozzu i cazzola* (filastrocche)
4. *Linga linga* (gioco cantato)
5. *La bella lavanderina* (filastrocca per ritmare il girotondo)

CANTI D'AMORE E DI SDEGNO

6. *Ah! Nun cantu cchiù comu cantava* (canzuna sul marranzano)
7. *Affaccia bella ca stàiu viniennu* (canzuna sul marranzano)
8. *Lamèntati di tia s'hai fattu arruri* (canzuna sul marranzano)
9. *Amuri amuri quantu sì luntanu* (canzuna maritata con marranzano)
10. *Amuri amuri chi m'hai fattu fari* (canto femminile)
11. *Ora c'addivintasti bìroatura* (canzuna di sdegno)

SUONI E CANTI DEL LAVORO

12. *Richiami e sonorità pastorali*
13. *Sonorità pastorali*
14. *A pisata* (canto della trebbiatura)
15. *A la priulisi* (canto della trebbiatura "al modo di Villa Priolo)
16. *Mmienzu Paliermu mi vurrìa turnari* (canto al telaio)

CANTI DEVOZIONALI E PRATICHE RITUALI

17. *Stellario dell'Immacolata* (novena dell'Immacolata)
18. *Viàggiu dulurusu* (novena di Natale con orchestra, terza giornata)
19. *Viàggiu dulurusu* (novena di Natale con organo, nona giornata)
20. *Litania di Natale*
21. *Tistamentu di san Giuseppi*
22. *Rusàriu di san Giuseppi*
23. *Salviriggina di san Giuseppi*
24. *Sponsalizzu di san Giuseppi*

25. *Passa Maria* (ritmo del tamburo “a lutto” e canto polivocale della Settimana Santa)
26. *Pizzica e lassa* (canto polivocale della Settimana Santa)
27. *Salviriggina dô Addulurata* (canto polivocale della Settimana Santa)
28. *Miserere* (canto polivocale della Settimana Santa)
29. *Pòpolo meo* (canto polivocale della Settimana Santa)
30. *Gesù mio* (canto polivocale della Settimana Santa)
31. *Lu vènniri di marzu gluriusu* (canto femminile di Passione)
32. Pratiche rituali della Resurrezione
33. *Rusàriu râ Santa Cruci*
34. *Verbu* (preghiera per fare cessare le intemperie)
35. *Chiantu* (pianto funebre)
36. *A la vecchia* (frastuoni rituali per il Capodanno)

RACCONTI E CANTI NARRATIVI

37. *Storia di Biancuciuri* (fiaba)
38. *I pinni di pù* (fiaba con canto)
39. *Lu vièchciu di Mazzarinu* (canto narrativo)

MUSICHE STRUMENTALI

40. *Catanisa* (marcia funebre)
41. *Fiorin fiorello* (canzone popolare italiana)
42. *Tra veglia e sonno* (mazurca)



Scientia et Ars

Nella stessa collana:

Alfonso Gianluca Gucciardo

Silenzio e Voce - Per lib(e)rare il sé in scena e in ogni dove

Girolamo Lo Verso

Vivere - Storie di vita e lavoro di uno psicoterapeuta

Alfonso Gianluca Gucciardo

Curare l'arte, il corpo e la voce

Giulio Giovanni Sulis - Alfonso Gianluca Gucciardo

Neuroauricoloterapia in Medicina della voce

Giulio Giovanni Sulis - Alfonso Gianluca Gucciardo

Neuroauricoloterapia in Medicina della voce

Yva Barthélémy

(a cura di Giuseppina Cortesi e Vittoria Licari)

Liberare la Voce.

Fondamenti artistici, pedagogici e clinici del metodo "La Voix Libérée"

Qanat
Editoria & Arti visive

Finito di stampare nel 2017
per Qanat • Editoria e Arti Visive
(Palermo)



www.qanat.it