



Congreso Internacional
CALLE DE LA AMARGURA

Venerable, Real y Devota Cofradía de Penitencia de Nuestro Padre
Jesús de Los Afligidos y María Santísima de Los Desconsuelos

Ramón de la Campa Carmona
Coordinador

CALLE DE LA AMARGURA

Historia, espiritualidad, devoción, arte



RAMÓN DE LA CAMPA CARMONA
coordinador



ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL

CALLE DE LA AMARGURA

Historia, espiritualidad, devoción, arte

Cádiz, 5 al 8 de diciembre del 2019

Edita:

Cofradía de Nuestro Padre Jesús de los Afligidos

Diseño y maquetación

Páginas del Sur S.L.

Imprime

Artes Gráficas Moreno

Depósito legal

CA 530-2019

ISBN

978-84-09-16669-5

El presente libro compila una serie de trabajos inéditos que, como se explica en su prólogo, fue objeto de un arbitraje ciego externo, llevado a cabo a través del Comité científico del Congreso Calle de la Amargura

© Reservados todos los derechos. Este libro no puede ser reproducido ni total ni parcialmente sin permiso escrito.

Copyright de los textos y de las fotos: sus autores, a no ser que se indique.


ÍNDICE

Presentación	11
Prólogo	13
Juan Enrique Sánchez Moreno El Dolor de María en sus Desconsuelos	15
Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández El dolor compartido. Nuestro Padre Jesús de los Afligidos y María Santísima de los Desconsuelos	25
Rafael Leopoldo Aguilera Martínez Oña Un momento estelar en la devoción almeriense: IV estación del viacrucis. Jesús Nazareno se encuentra camino del Calvario con su dolorosa Madre	51
José Manuel Arroyo de los Reyes La devoción a Jesús Nazareno en la Ciudad de Huelva. Formas externas y aparato procesional a finales del siglo XIX	83
Martino Michele Battaglia Il Venerdì Santo a Serra San Bruno tra certosini e francescani. Demologia ed etnistoria.....	109
Antonio Bonet Salamanca Encuentros de Pasión en la España de la segunda mitad del siglo XX	139
Antonio Cabrera Rodríguez 'Las Agachaditas' o 'El Encuentro' de la Hermandad de Jesús Nazareno de Utrera y otras ceremonias religiosas de Semana Santa	159
Germán Calderón Alonso El drama de la Pasión en Dos Hermanas. De la calle de la Amargura al Calvario.....	193
Ramón de la Campa Carmona El Viacrucis, Jerusalén importada, difusor de la escena del Encuentro en la calle de la Amargura.....	221
Manuel Clavijo Andújar La ceremonia del Encuentro en la antigua Semana Santa de Morón de la Frontera.....	257
José Cuesta Mañas Pasmo, Contra-Pasmo y Contra el Pasmo	263

Pedro Manuel Fernández Muñoz Hacia el Encuentro en la Vía Dolorosa. El paso de la Virgen de la Amargura de Sevilla.....	281
José Alberto Fernández Sánchez El Encuentro camino del Calvario: arte y dramaturgia en el antiguo Reino de Murcia.....	313
Javier García-Luengo Manchado El abrazo del Hijo y la Madre en la Vía Dolorosa. La actualización del dolor trascendente en las artes del siglo XX.....	351
Francisco García Marco La Iglesia Parroquial de Santiago Apóstol de Lorquí: un templo de transición al neoclásico para el último gran Encuentro Doloroso del barroco español.	369
Giuseppe Giordano O acerbo incontro. Il dolore di Maria nella tradizione musicale siciliana.....	397
Ángel Guisado Cuéllar Recepción de la iconografía de la “Calle de la Amargura” en Hispanoamérica y territorios españoles de Ultramar en el siglo XVIII.....	425
Antonio Jesús Jiménez Sánchez y Miguel Norbert Ubarri El encuentro de Jesús con María camino del Calvario en los escritos de Sor María del Socorro Astorga Liceras, religiosa mínima de Archidona (Málaga).....	437
Domingo A. López Fernández La Cofradía de Jesús Nazareno y Nuestra Señora de la Amargura. Visión y símbolos de los pasos de Pasión en la Semana Santa motrileña	459
Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz ‘La Calle de la Amargura’: piedad devocional y procesional andaluza (siglos XVII y XVIII).....	487
Juan Luque Carrillo Notas sobre una representación italiana de la Calle de la Amargura en la Catedral de Córdoba.....	519
Antonio Martín Pacheco Música y Religiosidad Popular en Andalucía en torno a la Calle de la Amargura. Del canto litúrgico a la saeta flamenca.....	535
Carlos Maura Alarcón Entrelazadas las manos. La Virgen de los Desconsuelos y la iconografía de la Dolorosa en el Cádiz dieciochesco.....	567

Fernando de la Maza Fernández

Encuentros y desencuentros en la procesión del Nazareno en Carmona durante el Barroco. 581

Antonio Morón Carmona

La subida a la Colegiata de las hermandades de Jesús Nazareno y la Virgen de los Dolores: dilucidación sobre una ceremonia perdida en Osuna. 611

Roberto Maria Naso Náccari Carlizzi

Il canto pasquale orologio della tradizione orale Jonadese..... 637

Manuel Peláez del Rosal

Una secuencia pasionista: De la calle de la Amargura al Calvario en un imaginario popular barroco..... 649

Pedro Luis Pérez Frías

Liturgia y teatralidad en la comarca de La Loma (Jaén). La ceremonia del Paso en Baeza..... 665

Francisco Javier Quintana Álvarez

La 'Vía Sacra Dolorosa de la Sacratísima Virgen María', de Fray Miguel Jerónimo Terrero (1751) 693

Manuel Antonio Ramos Suárez

El 'Mandato' o Auto de Pasión. Las artes plásticas en una representación popular dramática en Marchena..... 717

Marion Reder Gadow

Teatro y devoción. El ceremonial de la Hermandad del Dulce Nombre de Jesús del Paso en Málaga..... 735

Enrique Ruiz Portillo

La tradición conservada del encuentro de Jesús y su Madre en Alcalá de Guadaíra. 773

Valeriano Sánchez Ramos y Carlos Villoria Prieto

Nuestra Señora de la Soledad de Puerta Vaga, de Manila (Filipinas)..... 797

Juan Aranda Doncel

Las cofradías nazarenas y las escenificaciones barrocas. El Encuentro de la Calle de la Amargura en la Diócesis Cordobesa..... 829

O ACERBO INCONTRO

IL DOLORE DI MARIA NELLA TRADIZIONE
MUSICALE SICILIANA

Giuseppe Giordano

Università degli Studi di Roma Tor Vergata

SOMMARIO

Lo scenario rituale che in Sicilia presenta tuttora la più estesa e intensa vitalità è certamente costituito dal ciclo pasquale: dalla Quaresima alla Resurrezione. Le azioni che ricorrono in questo periodo – connesso come è noto all’equinozio di primavera – sono spesso il risultato di sincretismi tra canoni cristiano-cattolici e le pratiche agrario-propiziatorio di epoca pre-cristiana. Sono giorni di intensa partecipazione collettiva che vedono impegnate specialmente le confraternite laicali, ma anche associazioni di vario genere. Queste, insieme alle istituzioni ecclesiastiche, si incaricano di elaborare programmi assai variegati che prevedono principalmente sfarzose processioni di simulacri e azioni drammatiche con personaggi viventi che perlopiù si pongono in continuità con le liturgie canoniche proposte dalla Chiesa Cattolica, amplificandole nei contenuti ed elaborandone le forme celebrative. Dalle rappresentazioni ambientate all’interno delle chiese, ai riti che si svolgono nelle piazze o lungo le vie dei centri abitati, le tipologie

rituali presentano schemi che intrecciano antiche consuetudini con pratiche di più recente introduzione, seguendo un processo di adeguamento e rifunzionalizzazione. Accanto alle azioni che prevedono l'impiego di simulacri (soprattutto del Cristo e della Madonna) coesistono vere e proprie drammatizzazioni (*Mortori, Casazze, Passioni, ecc.*) con personaggi in costume che assumono i ruoli dei personaggi evangelici. In quest'ultimo caso, sono quasi sempre previsti dialoghi o monologhi che si rifanno perlopiù ad antichi "copioni" scritti da sacerdoti e letterati del passato.

Se sul piano drammaturgico destano interesse i testi recitati, i costumi indossati, i gesti e i comportamenti esibiti sulla scena rituale, o ancora i movimenti impressi ai simulacri o la loro collocazione all'interno della scena, analoga importanza va attribuita alla dimensione sonora. Questa si fonda su una serie di opposizioni binarie (lento/rapido, sordo/squillante, grave/acuto) per significare il dolore per la morte del Cristo e la gioia della Resurrezione. Insieme a musiche bandistiche, suoni di tamburi, crepitacoli (*tròcculi*), trombe e campane, la rievocazione della Passione e morte del Cristo è affidata al canto (in siciliano, in latino e in italiano aulico). Protagonista principale dei canti di passione è certamente Maria, la Madre Addolorata in cerca del figlio condannato a morte. Numerosi sono infatti i testi poetici tradizionali che rievocano l'incontro doloroso di Maria con il figlio sulla via del Calvario. Si tratta perlopiù di componimenti letterari sia in siciliano sia in italiano aulico: questi ultimi di norma prodotti in ambienti ecclesiastici (soprattutto a opera di francescani o gesuiti). Molti di questi testi sono tuttora intonati – secondo le consuetudini locali – durante le processioni penitenziali della Settimana Santa o nell'ambito della Via Crucis. A seguire, quale esempio, si riporta il testo poetico della IV stazione di una settecentesca *Via Crucis* (attribuita a Pietro Metastasio) tuttora intonata in diversi paesi dell'Isola.

*O acerbo incontro
veggo Maria
che sulla via
piena di duol
Mira il suo Bene
carco di pene
e lei dolente
mira il Figliuol.*

Diversi sono anche gli stili esecutivi e le modalità di accompagnamento che caratterizzano questi repertori tradizionali: dai canti monodici a quelli polivocali, dalle composizioni corali a quelli con accompagnamento di organo o di orchestra. Il canto tradizionale si pone dunque quale strumento privilegiato di partecipazione individuale o comunitaria al dolore di Maria per la sorte del figlio condannato a morte. Non a caso le varie rappresentazioni rituali dell'incontro fra Cristo e sua madre (*Spartenza*), che tuttora si svolgono in città e paesi siciliani soprattutto la mattina del Venerdì Santo, sono sempre marcate dal canto tradizionale. È attraverso il canto, composto e mesto, che la comunità manifesta anzitutto sentimenti di cordoglio a Maria e al contempo abbraccia simbolicamente Colui che si avvia alla morte per attuare un processo catartico di rinascita. Il ritorno alla vita, la ricomposizione del *cosmos*, il riaffermarsi dell'ordine sociale, non a caso avverranno nuovamente con l'incontro fra Cristo e la Madre, la domenica di Pasqua, ancora una volta fra musiche e canti tradizionali.

PREAMBOLO

Nel pensiero cristiano-cattolico – così come in altre culture religiose – l'esperienza del dolore si pone in qualche maniera come condizione privilegiata per dar luogo a un processo di "riscatto" personale o comunitario. Non a caso, si legge nelle Sacre Scritture (a esempio in Luca 17, 22-25) che era necessario che il Cristo stesso fosse innalzato sulla croce, affinché dalla sua passione e morte, e dunque dall'esperienza umana del dolore, dalla crisi esistenziale, dalla catarsi, potesse avere origine la *renovatio mundi*.

Se nella dimensione mitico-rituale il sacrificio di Cristo costituisce il fulcro della vicenda del Dio-Salvatore che muore e risorge, il dolore di Maria rappresenta invece il tratto più umano di questa rappresentazione. La sofferenza della Madre, la donna per eccellenza, diventa dunque emblema del dolore umano e rende al contempo più prossimi uomini e dei nella comune partecipazione al pianto (*cfr.* Eliade, 1973; *De Martino*, 1958).

Intorno all'immagine di Maria che patisce l'ingiusta condanna del figlio per la salvezza dell'uomo il cristianesimo ha costruito uno scenario di senso entro cui il dolore viene sacralizzato e dunque considerato in una prospetti-

va comunitaria di compartecipazione al percorso salvifico. Da qui scaturisce il devoto desiderio di prendere parte al dolore della Madre in cui ciascuno si riconosce in quanto figlio e coerede, come ci ricordano alcuni versi della celeberrima sequenza liturgica *Stabat Mater*:

*Fac me vere tecum flere
Crucifixo condolere
donec ego vixero.
[...]
Fac me plagis vulnerari
cruce hac inebriari
et cruore Filii.*

Il dolore della Vergine Maria, al pari del dolore delle grandi madri della storia, è stato modello ispiratore per letterati e artisti che già dai primi secoli del cristianesimo ne hanno trattato gli aspetti più intimi attraverso la poesia, la prosa, la pittura, la scultura, la musica, il canto.

Di particolare interesse risultano le dinamiche di trasmissione e acquisizione di forme o generi poetico-musicali di origine colta anche negli ambienti popolari, dove il tema del dolore di Maria viene tuttora rappresentato attraverso complessi sistemi rituali in cui la dimensione musicale riveste un ruolo particolarmente rilevante.

In Sicilia, lo scenario rituale che presenta tuttora la più estesa e intensa vitalità è indubbiamente costituito dal ciclo pasquale: dalla Quaresima alla Resurrezione. Le azioni che ricorrono in questo periodo – connesso come è noto all’equinozio di primavera – sono spesso il risultato di sincretismi tra canoni cristiano-cattolici e pratiche agrario-propiziatorio pre-cristiane (cfr. Buttitta A. 1978). Dalle rappresentazioni ambientate all’interno delle chiese ai riti musicali che si svolgono nelle piazze o lungo le vie dei centri abitati, gli schemi cerimoniali intrecciano antiche consuetudini con pratiche di più recente introduzione, dando origine a processi di adeguamento e ri-funzionalizzazione che investono anche la dimensione musicale.

Insieme a musiche bandistiche, suoni di tamburi, crepitacoli (*tròcculi*), trombe e campane, la rievocazione della passione e morte del Cristo è affidata principalmente al canto. Protagonista principale di questi repertori poetico-musicali è Maria, la Madre Addolorata in cerca del figlio condannato a

morte. Numerosi sono anche i testi poetici tradizionali che rievocano l'incontro doloroso con la Madre sulla via del Calvario. Si tratta perlopiù di componimenti letterari sia in siciliano sia in italiano aulico, questi ultimi di norma prodotti in ambienti ecclesiastici (soprattutto a opera di francescani o gesuiti).

Diversi sono anche gli stili esecutivi e le modalità di accompagnamento che caratterizzano questi repertori tradizionali: dai canti monodici a quelli polivocali, dalle composizioni corali a quelli con accompagnamento di organo o di orchestra (cfr. Bonanzinga 2002; Giordano 2018).

Il canto tradizionale si pone dunque quale strumento privilegiato di compartecipazione individuale o comunitaria al dolore di Maria per la sorte del figlio condannato a morte. Non a caso le varie rappresentazioni rituali dell'incontro fra il Cristo e sua madre che tuttora si svolgono in città e paesi siciliani soprattutto la mattina del Venerdì Santo, sono quasi sempre marcate dal canto tradizionale o più in generale da azioni a carattere musicale.

È attraverso il canto, composto e mesto, che la comunità manifesta anzitutto sentimenti di cordoglio a Maria e al contempo abbraccia simbolicamente colui che si avvia alla morte per attuare un processo catartico di rinascita. La compartecipazione al dolore della Madre Addolorata è ancora oggi espresso in molti testi poetici di canti ampiamente diffusi in Sicilia, come a esempio nelle due quartine che riporto a seguire, relative al repertorio cantato di Misilmeri (nel Palermitano) e di Cerami (in provincia di Enna):

(Misilmeri)

*Sona la tròccula e affacciati tutti
ca sta passannu la Matri Maria
e sta passannu afflitta e addulurata
ca va circannu lu so figghiu Sarbaturi.*

(Cerami)

*Affacciamuci tutti avanti chi trapassa
prima ca si lu pòrtanu a la fossa.
Chiancimu tutti ca chiui nun torna
è cunnannatu di Pilatu e Anna.*

(Suona la *tròccula* [crepitacolo] e affacciatevi tutti /che sta passando la Madre Maria / e sta passando afflitta e addolorata / cercando il suo figlio

Salvatore. // Affacciamoci tutti prima che muoia / prima che lo portino al sepolcro. / Piangiamo tutti che più non torna / è stato condannato da Pilato e Anna.)

Il ritorno alla vita, la ricomposizione del cosmo, il riaffermarsi dell'ordine sociale, avverranno nuovamente, trascorso il tempo della sofferenza, con l'incontro festoso fra Cristo risorto e la Madre, la domenica di Pasqua, ancora una volta fra musiche e canti tradizionali.

A seguire prenderò in considerazione alcuni esempi relativi al contesto tradizionale siciliano, dove tuttora è possibile rilevare una varietà di forme musicali e di pratiche rituali imperniate sul tema della sofferenza della Madre, con particolare riguardo all'incontro con il Figlio sulla via del Calvario.

I CANTI DI PASSIONE

In Sicilia i canti intonati durante la Quaresima o la Settimana Santa vengono perlopiù denominati *lamenti*, *lamintanzi*, *ladati* o *parti* e sono di norma eseguiti da gruppi di soli uomini (*lamentatori*) collegati generalmente a confraternite laicali, a parrocchie o più raramente a corporazioni di mestiere (*cf.* Macchiarella, 1993). Tuttavia, soprattutto in anni più recenti, diversi gruppi corali hanno accolto al loro interno anche alcune donne. Questo interessante fenomeno, oltre a evidenziare un cambiamento di tipo stilistico nell'organizzazione stessa del canto, testimonia indubbiamente la vitalità di queste espressioni musicali, mostrandone al contempo la straordinaria capacità di adattamento a nuove dinamiche che emergono in una società contemporanea per molti aspetti trasformata. Il repertorio musicale della Settimana Santa, insieme ai canti della tradizione natalizia, fornisce infatti un esempio emblematico di trasmissione dei saperi musicali orali. Si tratta di repertori di straordinaria ricchezza espressiva, giunti a noi nelle diverse configurazioni sia melodiche sia testuali.

Quasi mai i testi verbali dei canti di Passione in siciliano evocano i sentimenti del Cristo condannato a morte. Ampio è invece l'uso di testi poetici che richiamano le sofferenze della Madre, esplicitate attraverso espressioni fortemente cariche di enfasi e di partecipato dolore.

Nel canto polivocale della cosiddetta *Ladata* della Settimana Santa di Marianopoli, in provincia di Caltanissetta, si rilevano i seguenti versi che descri-

vono in maniera piuttosto toccante lo strazio della Madre che piange sul corpo esanime del figlio, facendo memoria delle fatiche del parto, delle ninnananne intonate al bambino, del latte materno offerto: un testo poetico che straordinariamente racchiude i due estremi della vita terrena del Cristo da una prospettiva puramente materna, dalle fatiche del parto allo strazio per la morte.

*Gesù iera a la cruci e Maria vinni
cu Marta, Maddalena e san Giovanni.
O santu figliu a vidiri ti vinni
ncruci vi cci hannu misu chiddri tranni.*

*Piglia sta scala ca me figliu scinni
quantu cci vasu ssi sagrati carni.
Comu unn'ài u a chiànciri amici digni
ca persi un figliu di trentatrè anni?*

*Ti binidicu li stinti e l'affanni
ddri novi misi ca nsenu ti tinni
li canti di la naca, amuri ranni
lu latti ca ti dittiru li minni.*

(Gesù era in croce e Maria giunse / con Marta, Maddalena e san Giovanni. / O santo figlio a vederti sono venuta / in croce ti hanno messo quei tiranni. // Prendi questa scala per deporre mio figlio / così bacio queste sacre carni. / Come non posso piangere, amici cari / che ho perso un figlio di trentatrè anni? // Benedico gli stenti e gli affanni / quei nove mesi che in seno ti tenni / i canti della culla, amore grande / il latte che ti dettero i miei seni.)

Molto diffuso è il tema della cosiddetta *cerca* dell'Addolorata, in cui è descritta l'affannosa ricerca del figlio condannato a morte da parte di Maria che si pone in dialogo sia con i *mastri*, gli artigiani incaricati di preparare gli strumenti della Passione (la croce, i chiodi, la corona di spine), sia con altri personaggi connessi al racconto popolare (san Giovanni, la Maddalena, la Veronica ecc.).

A Misilmeri il tema narrativo della *cerca* è presente fra i canti monodici della Passione che i confrati eseguono per le vie del paese nella notte tra il Giovedì e il Venerdì Santo a partire dalla mezzanotte, intervallando le strofe

con il suono di numerose *tròcculi* (strumenti in legno e ferro che sostituiscono le campane durante i giorni in cui queste tacciono in segno di lutto per la morte del Cristo). È proprio il mesto suono di questi strumenti – le “campane di legno” – a identificare l’intera azione rituale che non a caso viene denominata *trucculiata* (cfr. Giordano 2008). A seguire riporto le quartine iniziali del canto seguite dalla trascrizione musicale della prima strofa.

*Agghiurnannu lu lùnniri matinu
la matri santa si misi ncamminu
la matri santa si misi ncamminu
iava circannu lu so figghiu Sarvaturi.*

*La ncontra un vicchiareddu e ci dici:
«C’aviti matri santa ca chianciti?
c’aviti matri santa ca chianciti?»
«Haiu persu a lu me figghiu Sarvaturi».*

*«Va iti arreri i porti ri Pilatu,
lu iti âsciari nchiusu ncatinatu,
va iti arreri i porti ri Pilatu,
nchiusu lu iti âsciari ncatinatu».*

*Tuppì tuppì. «Cu è ddocu?». «Iu sù to Matri»
«Forsi è dda sfurtunata ri me Matri,
forsi è dda sfurtunata ri me Matri,
ca va circannu a lu so figghiu Sarvaturi».*

*«O matri santa nun vi pozzu apriri,
ca li iurei mi fannu murire». [...]*

(Nel giorno del lunedì mattina / la Madre Santa si mise in cammino / la Madre Santa si mise in cammino / cercando il suo figlio Salvatore. // La incontra un vecchietto e le dice: / «Che avete Madre Santa che piangete? / Che avete Madre Santa che piangete?» / «Ho perso mio Figlio Salvatore». // «Andate dietro le porte di Pilato, / lo troverete rinchiuso e incatenato, / andate dietro le porte di Pilato, / lo trovate rinchiuso e incatenato». // *Tuppì*

tuppi [suono onomatopeico] «Chi bussa?», «Io sono tua Madre» / «Forse è quella sfortunata di mia Madre, / forse è quella sfortunata di mia Madre, / in cerca del suo figlio Salvatore». // «O Madre Santa non vi posso aprire / perché i Giudei mi faranno morire».)

♩ = 78

Ag - ghiur-nan - nu lu lu - - nni - ri - ma - ti - nu

la Ma - tri San - ta si - mi - si - ncam - mi - nu

la Ma - tri San - ta si mi - si - ncam - mi - - nu

ia - va cir - can - nu a lu so fi - gliu Sar - va - tu - ri [23,5"]

Esempio musicale 1. Canto della cerca di Misilmeri

A Villabate, centro urbano vicino a Palermo, nella stessa notte fra il Giovedì e il Venerdì Santo, durante la cosiddetta “visita ai sepolcri”, all’interno delle chiese viene intonato un canto denominato *Coroncina dell’Addolorata*, che descrive il dolore della Vergine per l’ingiusta condanna del figlio. L’esecuzione prevede una parte solista femminile (che coincide con il primo verso) cui segue la risposta corale nel secondo verso del distico in uno stile esecutivo che presenta i tratti tipici del canto devozionale di matrice popolare. A seguire riporto alcune strofe di questo canto, in cui si evidenzia maggiormente la dimensione del dolore di Maria, seguite dalla trascrizione musicale.

*Chianci Maria chianci pòvira donna
chianci c'avi a so Figghiu a la cunnanna.
Nun chiànciri no no(ni) che in casa torna
in casa torna di Pilatu e d'Anna.*

*Quant'era affiziunata (e) la Madonna
lu cerca e nun lu trova a nudda banna.*

[...]

*Maria ittò na vuci, na vuci forti
(ma) quannu vitti mòriri a so Figghiu.*

(Piange Maria, piange, povera donna / piange per il suo figlio condannato. // Non piangere, no, che in casa torna / in casa torna di Pilato e d'Anna. // Quando era affezionata la Madonna / lo cerca e non lo trova in nessun posto. // Maria emise un grido, un grido forte / quando vide morire suo figlio.)

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a tempo of 52. It consists of three staves:

- solista**: The first staff, starting with a tempo marking of 52. It contains the lyrics "Chian - ci Ma - ri - a chian - ci" with a duration of 8,8".
- solista**: The second staff, continuing the lyrics "pò - ve - ra don - na" with a duration of 7,7".
- coro**: The third staff, starting with the lyrics "chian - ci c'a - vi_a so fig - ghiu_a la cun - nan - na" with a duration of 10,3".

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Esempio musicale 2. Canto della Coroncina di Villabate

A Riesi, centro urbano della provincia di Caltanissetta, il dolore della Vergine acquista un significato ancora più intimo per gli abitanti del luogo. Il paese, dalla fine dell'Ottocento fino agli anni Ottanta del Novecento, ha goduto di una economia imperniata attorno al lavoro nelle miniere di zolfo attive nel territorio, la cui presenza ha marcando inevitabilmente l'identità sociale e culturale degli abitanti. Non a caso il dolore dell'Addolorata, che dalle prime ore del Ve-

nerdì Santo va in cerca del figlio lungo le strade del paese (portata a spalla da numerosi giovani che si alternano fra loro), è tuttora associato allo strazio delle tante madri del luogo che correvano in cerca dei propri figli dispersi nelle esplosioni delle miniere. Una vera solidarietà fra madri che si manifesta nella comune esperienza del dolore. È l'incontro fra Cristo carico della croce e la Madre ammantata di nero il momento più atteso dai fedeli del luogo, proprio nel punto più rappresentativo del paese. In quell'abbraccio straziante fra i due simulacri la comunità annualmente riconferma il proprio legame con la Vergine Addolorata che accompagna adesso il figlio al supplizio della croce [*immagine 1*].

Anche nel canto viene rievocato il pianto di Maria che soffre non riuscendo a rintracciare il figlio condannato a morte. Un dato interessante relativo al repertorio polivocale in uso a Riesi (costituito da una serie di *parti* di un lungo canto denominato *La Santa Cruci*) riguarda la presenza di tre diverse modalità esecutive con le quali, almeno fino a un trentennio addietro, lo stesso testo verbale poteva essere intonato: *a la surfarara* (alla maniera degli zolfatari), *a lu latinu* (indicante una maniera semplificata di esecuzione, di solito utilizzata dai contadini), *a la parrinisca* (al modo di cantare dei preti). In questo emerge chiaramente un forte valore espressivo che caratterizza le diverse esecuzioni, in quanto palesa la volontà di ostentare anche attraverso il canto della *Santa Cruci* (così è chiamato localmente il repertorio vocale del Venerdì Santo) l'appartenenza alle categorie sociali o professionali più rappresentative del luogo, anche in un clima di competizione più o meno evidente fra le "squadre" (cfr. Giordano 2017a). Sebbene oggi sul piano melodico risulti poco chiara la distinzione fra i tre modi di canto, possiamo tuttavia affermare che questa differenziazione nel passato avveniva normalmente nel modo di condurre la voce solista e sull'intonazione su registri più o meno acuti. A seguire riporto due distici del canto che tuttora viene intonato nel corso della processione del Venerdì Santo di Riesi.

*Maria va chianciennu a lu so figliu
né strata né curtigliu lu po truvàri.*

*Sempri chianciennu ô figliu Salvaturi:
«Sula senza di tia comu àiu a fari?» [...]*

(Maria va piangendo suo figlio / nè per le strade nè in cortili può trovar-lo. //
Sempre piangendo il figlio Salvatore: Sola senza di te come potrò fare?)

Al ruolo predominante degli uomini nei riti musicali che hanno luogo all'esterno delle chiese, soprattutto durante le processioni notturne, si contrappone quello delle donne che assumono invece il pieno controllo delle pratiche devozionali che si svolgono sia nelle abitazioni private (soprattutto nel passato) sia all'interno delle chiese. A loro spetta infatti intonare rosari e canti devozionali sulla Passione di Cristo. Ma soprattutto curano il culto all'Addolorata, anche attraverso riti cantati incentrati sul tema del dolore materno di Maria.

Ampiamente diffusa in Sicilia è la devozione cantata della *Sittina di l'Addulurata* (Settenario dell'Addolorata) che si celebra di norma nei sette venerdì che precedono la Pasqua secondo schemi rituali che variano per ciascuna località. Quasi sempre vengono intonati rosari, litanie e altri canti soprattutto in siciliano che descrivono i sette dolori dell'Addolorata.

A Santa Caterina Villarmosa, piccolo centro interno della Sicilia, durante i venerdì di Quaresima l'attenzione dei fedeli è rivolta all'immagine dell'Addolorata venerata all'interno della Chiesa Madre, in una cappella laterale. Sono perlopiù le donne che il pomeriggio si recano in chiesa per intonare il *Rosario dell'Addolorata* in siciliano, dinanzi all'immagine sacra. I "misteri" del rosario tradizionalmente sono sette, quanto i dolori della Vergine, e vengono intonati coralmemente in uno stile di canto recitativo. Ogni quartina di ottonari è seguita da un distico che funge da ritornello, in cui viene evidenziata la compartecipazione a ciascun dolore della Vergine Maria. Le avemarie cantate nelle "decine" presentano il testo canonico, pur sempre in siciliano, e vengono intonate in forma responsoriale su una melodia più articolata. Riporto interamente il testo poetico dei sette "misteri" del rosario.

*O Maria quantu v'offisi
Simeoni quannu vi dissi
lu vostru figliu amatu
sarà ncruci cunnannatu.*

*Vi considero Signora
in quello spasimo dolore.*

*Quannu Erore crudelmente
ammazzò tant'innocenti
e voi con cuore afflittu
ve ne andàstivu in Egittu.*

*Chi gran pena ca v'affliggiù
quannu Gesu si pirdiu
e vui lu istivu circannu
fra lu chiantu e fra l'affannu.*

*Sotto il legno trascinato
Gesù morto e fu portato
e vui Matri Addulurata
lu ncuntràstivu pì strata.*

*Crucifissu ca murìa
e fra tanta tirannìa
e mmenzu a li du latri
lu vidistivu gra Matri.*

*Mortu ancora la lanciata
di Lancinu cci fu data
e vui Matri d'amuri
nni sinìstivu duluri.*

*Gesu mortu e seppellito
senza pompe e senza aiutu
e vui ristàstivu nchiagata
Matri sula e scunsulata.*

(O Maria quanto vi offese / Simeone quando vi disse / il vostro figlio amato / sarà in croce condannato. // Vi considero Signora / in quello spa-simo dolore. // Quando Erode crudelmente / ammazzò tanti innocenti / e voi con cuore afflitto / ve ne andaste in Egitto. // Che gran pena vi afflisse / quando Gesù si perse / e voi lo cercaste / fra pianto e affanno. // Sotto il legno trascinato / Gesù morto fu portato / e voi Madre Addolorata / lo in-contrastate per la strada. // Crocifisso che moriva / fra tanto dolore / in mezzo

ai due ladri / lo vedeste gran Madre. // Morto ancora la lanciata / da Longino gli fu data / e voi Madre d'amore / ne sentiste il dolore. // Gesù morto e seppellito / senza onori e senza aiuto / e voi restaste lacerata / Madre sola e sconsolata.)

Solitamente il rosario in onore dell'Addolorata si conclude con il canto della *Salveregina*, un componimento strofico strutturato in quartine di settenari con l'ultimo verso tronco i cui versi inneggiano all'Addolorata o rievocano ancora una volta i sette dolori della Vergine. Il testo di seguito riportato è stato raccolto a Bisacquino, dove sono le donne a intonarlo a conclusione del rosario nei giorni della Quaresima e della Settimana Santa o all'interno di altre pratiche devozionali.

*Diu vi sarvi o Rigina
o Matri di duluri
chi pena Simiuni
quannu vi dissi.*

*Lu cori vi trafissi
cu na lanciata forti
quannu a Gesù la morti
prufetizzau.*

*O chi duluri pruvau,
Ero(di) a Gesù circannu,
n'Egittu viaggiannu
o gran Signura.*

*Chi pena ntra chidd'ura
câ Gésu avia smarritu,
e cu cori feritu,
iva circannu.*

[...]

(Dio vi salvi o Regina / o Madre di dolore / che pena Simeone / quando vi disse. // Il cuore vi trafisse / con una lanciata forte / quando a Gesù la morte / profetizzò. // O che dolore provò / Erode cercando Gesù / in Egitto

viaggiando / o gran Signora. // Che pena in quell'ora / quando Gesù aveva smarrito / e con il cuore ferito / lo cercava.)

Numerose altre versioni, sia poetiche sia musicali, della *Salveregine dall'Addolorata* sono state rilevate in tutta la Sicilia. Lo si ritrova eseguito in modalità di canto diverse, a seconda delle consuetudini locali: dalle intonazioni monodiche a quelle polivocali, da quelle con accompagnamento di organo a versioni armonizzate per complessi bandistici.

Ad Alimena, piccolo paese delle Madonie, la *Salviriggina di l'Addulurata* viene eseguita nello stile di canto polivocale 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 in siciliano, anche in questo caso costituito da quartine di settenari con l'ultimo verso di cinque sillabe, è pressoché uguale alle versioni rilevate in altri centri siciliani. La melodia è di tipo tonale (in minore) e per certi aspetti si allontana dallo stile esecutivo che caratterizza il resto del repertorio polivocale dei *lamienti*, aderendo invece alla tipologia del canto chiesastico (cfr. Giordano 2017b, p. 69). Queste le prime tre strofe:

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

*Una gràzia vurria
e sia stu cori ngratu
e feritu e trapassatu
la vostra spata.*

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

[...]

(Dio vi salvi o regina / a voi Madre Addolorata / 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.)

Nel corso delle celebrazioni del Settenario dell'Addolorata in molti centri siciliani è consuetudine intonare la sequenza *Stabat Mater* sia nella versione latina sia in traduzioni popolari in italiano o in siciliano. Piuttosto varie sono anche gli stili e le modalità esecutive con cui il testo della sequenza mariana viene tuttora cantata: dalle intonazioni a cappella a quelle con l'accompagnamento di organo o della banda musicale¹. Quale esempio più rappresentativo riporto a seguire tre strofe del *Chiantu di Maria*, una traduzione in siciliano dello *Stabat Mater* che i confrati dell'Addolorata eseguono a cappella, in uno stile di canto recitativo, la mattina del Venerdì Santo a Ventimiglia di Sicilia. La versificazione e la rima rispettano puntualmente quelle del testo latino. Le tre terzine che qui riporto corrispondono alla IV, V e VI del testo canonico in latino.

*Idda assai s'addilurava
mentri attenta riguardava
di Gesù li spàsimi.*

*Quali donna chi guardannu
a Maria fra tantu affannu
nun si sciogghi in làcrimi?*

*Cuntimplannu pienamenti
a Gesù, Maria dulenti
cu si fira a un chiànciri?*

(Ella assai si addolorava / mentre attenta contemplava / di Gesù gli spasi-
mi. // Quale donna che guardando / Maria fra tanto affanno / non si scioglie
in lacrime? // Contemplando pienamente / Gesù, Maria addolorata / chi è
capace di non piangere?)

Sebbene appartenga alla tradizione musicale del passato, una men-
zione a parte merita la *Nuvena di la Dilurata* (Novena dell'Addolorata)
che i cantastorie ciechi di Palermo (gli *orbi*) ancora fino agli anni Set-
tanta circa usavano cantare soprattutto durante la Settimana Santa per

¹ Sulle tradizioni poetico-musicali dello *Stabat Mater* in Sicilia si consulti Giordano, 2011.

le vie della città, dinanzi alle edicole votive o nelle abitazioni domestiche, dietro compenso dei devoti². Si tratta di un lungo componimento in quartine di endecasillabi che i cantastorie intonavano su uno schema melodico iterato per ogni strofa, accompagnando il canto con violino e *citarruni* (basso a tre corde sostituito poi dalla chitarra). I versi descrivono le atroci sofferenze dell'Addolorata che ai piedi della croce attende la morte del figlio ingiustamente condannato. A seguire riporto tre strofe (non consecutive) del canto – così come sono state trascritte da Elsa Guggino (1988, p. 36) – dove la dimensione del dolore umano sofferto da Maria risulta più evidente almeno sotto il profilo narrativo.

*Pallida, scunsulata, senza vuci
menzu ddu ron terribili scumpigghiu
stava la Matri a pedi di la cruci
mentri pinneva lu diletto Figghiu.*

*Tanta mesta, addulurata e afflitta
chiànciri un po cchiù di lu duluri
cunsìdera la Matri biniritta
li peni di lu nostru Redenturi. [...]*

*O comu è stracanciatu lu so visu
turbata e mesta la sirena frunti
vìriri lu so Figghiu in un troncu appisu
ri tutti abbannunatu supra un munti.*

(Pallida, sconsolata, senza voce / in mezzo quel terribile scompiglio / stava la Madre ai piedi della croce / mentre pendeva il diletto figlio. // Tanta mesta, addolorata e afflitta / piangere non può più dal dolore / considera la Madre benedetta / le pene del nostro Redentore. // O come è stravolto il suo viso / turbata e mesta la serena fronte / vedere suo figlio in un tronco appeso / da tutti abbandonato sopra un monte.)

² Sulla vicenda dei cantastorie di Palermo si consultino i seguenti testi: Buttitta, 1960; Guggino, 1980, 1981, 1988.

IL CANTO DELLE SETTE SPADE

Il tema dei dolori di Maria è ripreso nel canto delle Sette spade: un componimento poetico ampiamente diffuso soprattutto nella Sicilia centro orientale, di cui sono state rilevate sia versioni in siciliano sia traduzioni in italiano pur sempre strutturate in ottave di ottonari con rima ABABCCDD. Il canto – inserito nelle pratiche rituali quaresimali o nell’ambito delle celebrazioni settembrine dell’Addolorata – viene intonato prevalentemente all’interno delle chiese con l’accompagnamento di organo o “a cappella”. Sporadiche sono invece le esecuzioni con accompagnamento bandistico.

A Comiso, cittadina del Ragusano, l’intero componimento poetico prende i nomi di *Settenario* o *Canzoncine a Maria SS. Addolorata*. Il tradizionale testo in siciliano nel 1846 fu messo in musica da un maestro della locale banda musicale per essere cantato con l’accompagnamento dell’intero complesso bandistico (cfr. Emmolo, 2009, p. 36). Lo stile compositivo dell’intero canto richiama palesemente i gusti musicali del periodo. Ciascuna *spada*, ovvero ciascuna strofa, ha una melodia propria per voce maschile solista (tenore o baritono) e soltanto l’ultima è stata scritta invece per due voci maschili. Soltanto nei primi anni del Novecento, a seguito del divieto di far suonare la banda all’interno della chiesa, venne realizzata una trascrizione per organo e voci, mantenendo inalterata la linea melodica del canto. Il canto del *Settenario* di Comiso è concluso dalla cosiddetta *Offerta*, un componimento in versi ottonari a rima alternata che marca i sentimenti di dolore dei fedeli compartecipi alle sofferenze della Madre Addolorata. A seguire riporto il testo della prima *spada*, seguito da una quartina che viene recitata alla fine di ciascuna delle sette strofe.

*O chi pena a lu to cori
foru o Vergini Maria
di lu Viecchiu li paroli
quannu mbrazza a Gesu avia:
Stu to figghiu accussi beddu
ti sarà com’un cuteddu.
Chista fu la prima spata
o gran Matri Addulurata.*

*Ssa to spata e ssu duluri
chi pruvasti accussi forti
dallu a mia nell'ultim'uri
d'agonia della mia morti.*

(O che pena al tuo cuore / furono, o Vergine Maria / del Vecchio quelle parole / quando in braccio Gesù aveva: / «Questo tuo figlio tanto bello / ti sarà come un coltello». / Questa fu la prima spada / o gran Madre Addolorata. // Questa tua spada e questo dolore / che provasti così forte / dallo a me nell'ultima ora / d'agonia della mia morte.)

A Chiaramonte Gulfi, paese non distante da Comiso, il testo in italiano delle *Sette spade* è intonato con l'accompagnamento di organo in uno stile musicale che richiama palesemente la musica operistica del XIX secolo³. La melodia è diversa per ogni strofa e alterna parti solistiche a risposte corali. Alcune strofe prevedono anche una introduzione strumentale. Il testo di seguito riportato si riferisce alla *Quarta spada*, ovvero la strofa che descrive l'incontro dell'Addolorata con il Cristo sulla via del Calvario. I primi quattro versi sono cantati da un solista su una melodia in tonalità minore cui segue, nei quattro versi successivi, la risposta corale in maggiore. La conclusione è realizzata con la ripetizione corale dei primi due versi in tonalità minore. Va osservato infine che la struttura melodica che presenta questa strofa rispecchia chiaramente la forma tripartita che solitamente posseggono le marce funebri diffuse nell'Italia meridionale: attacco solenne in minore, parte cantabile in maggiore e conclusione in minore.

*Quale affanno o non provasti
o gran Vergine Maria
quando il figlio incontrasti
con la croce per la via?
Tu bramasti dargli aita
ma ti venne proibita.
Questa fu la quarta spada
o gran Madre Addolorata.*

³ Sul *canto delle Sette spade* di Chiaramonte Gulfi si consultino i documenti sonori presenti in Garofalo-Guggino, 1993 (tracce 12, 13, 14).

A Licodia Eubea, nel Catanese, le *Sette spade* dell'Addolorata vengono intonate nello stile polivocale (così come il resto del repertorio dei canti di Passione) dai cantori del Santissimo Crocifisso che per antica consuetudine curano i riti musicali della Quaresima e della Settimana Santa. *I setti spati* si cantano all'interno della chiesa dove si custodisce il simulacro dell'Addolorata, durante i *Sittini*, ovvero i sette giorni che precedono il Venerdì di Passione (quello antecedente la Domenica delle Palme), giorno in cui viene celebrata l'Addolorata. Il Venerdì Santo, invece, lo stesso canto è ripetuto nella processione serale che conclude i riti di Passione, mentre i fedeli accompagnano il fercolo dell'Addolorata verso la chiesa del Crocifisso. Un'ulteriore esecuzione avviene il 15 settembre, nuovamente all'interno della chiesa, durante i riti celebrativi che in questo caso assumono una connotazione prettamente festiva. Il canto, dall'andamento risulta piuttosto sostenuto, prevede due voci (realizzate da altrettanti gruppi di soli uomini) che procedono quasi sempre per terze parallele raggiungendo l'unisono soprattutto nelle cadenze conclusive. La struttura armonica e lo stile esecutivo, nel complesso, farebbero ipotizzare una origine colta della composizione, nello stile tipicamente chiesastico (non a caso, a differenza degli altri canti del repertorio polivocale della Passione che si eseguono esclusivamente a cappella, le *Sette spade* possono talvolta essere accompagnate dall'organo o dall'armonium). Ho scelto di riportare anche in questo caso il testo della quarta *spada* così da poterlo mettere a confronto con la relativa traduzione italiana in uso a Chiaramonte Gulfi. Come si osserva i due testi sono quasi del tutto coincidenti sia nella metrica sia nel contenuto poetico.

*Quali affannu nun pruvasti
o gran Virgini Maria
quannu a Cristu lu ncuntrasti
chi la cruci ncoddu avia?
Ci vulivi dari aiutu
ma ti vinni pruibutu.
Chista fu la quarta spata
o gran Matri Addulurata.*

A Leonforte il canto delle *Sette spade*, oltre a essere eseguito dai confrati nelle diverse celebrazioni in onore dell'Addolorata che hanno luogo nella

chiesa di Santo Stefano, viene anche impiegato nel *Rosario dell'Addolorata*, utilizzando ciascuna delle sette strofe come “misteri” cantati fra una serie e l'altra di avemarie. Il canto viene eseguito coralmemente, all'unisono, di norma senza alcun accompagnamento. Tuttavia, soprattutto durante il Settenario, può essere anche accompagnato dall'organo.

Altri testi poetici incentrati sui sette dolori della Vergine Maria circolano tuttora nell'ambito della devozione popolare, sia nei centri più periferici sia nelle grandi città. Si tratta di composizioni perlopiù in versi che vengono recitati in forma di preghiera o cantati secondo gli usi locali.

DAI TESTI POETICI ALLE RAPPRESENTAZIONI POPOLARI

L'incontro fra il Cristo e la Madre sulla via del Calvario, oltre a **Lessere contemplato fra le cosiddette *spade*** o dolori dell'Addolorata viene anche ricordato nella IV “stazione” della *Via crucis*, la pratica devozionale più diffusa nel tempo di Passione. A partire dal racconto evangelico in cui viene narrato il triste incontro sono stati composti molti testi poetici destinati perlopiù al canto dei fedeli o proposti in forma di preghiera recitata. Nell'ambito della devozione siciliana circolano ancora oggi diversi testi in dialetto o in italiano antico che descrivono in versi brevi la scena e che sono impiegati soprattutto durante la pratica devozionale della *Via crucis*. I testi in italiano appartengono spesso al vasto repertorio narrativo più largamente diffuso anche in altre regioni e giunti attraverso l'opera missionaria dei religiosi (cfr. Toschi 1935).

Il testo che segue si riferisce alla IV “stazione” di una settecentesca *Via crucis* di ambiente francescano ancora oggi cantata in alcune località dell'Isola (fra cui Palazzo Adriano e Misilmeri) durante i venerdì di Quaresima. La più antica testimonianza relativa a questo componimento poetico è stata riscontrata in un libretto del 1794 stampato a Firenze. Il testo presenta una versificazione in ottave di quinari con il quarto e l'ottavo verso catalettici. La versione rilevata in Sicilia possiede una melodia a due voci in tonalità minore e viene di norma accompagnata dall'organo. Lo stile musicale richiama quello delle “canzoncine da chiesa” largamente diffuse nell'ambito della devozione popolare.

*O acerbo incontro
veggo Maria
che per la via
piena di duol
mira 'l suo bene
carco di pene
e lei dolente
mira 'l Figliuol.*

A Pietro Metastasio è attribuito il testo di un'altra *Via crucis* rilevata a Misilmeri e tuttora intonata nel periodo quaresimale con l'accompagnamento di organo⁴. Si tratta di un componimento poetico in quartine di settenari con l'ultimo verso catalettico, largamente diffuso in tutto il meridione d'Italia (cfr. Giordano 2016, p. 205). Nella IV "stazione" il cordoglio e la compassione nei confronti della Madre Addolorata è ancora più esplicito e viene espresso con l'espedito della narrazione in prima persona. Attraverso il canto accorato, dunque, il fedele viene quasi inserito nella scena e si fa esso stesso narratore del doloroso incontro, ascoltando il pianto della Madonna e la voce rassegnata del Figlio.

*Sento l'amaro pianto
della dolente Madre
che gira fra le squadre
in traccia del suo ben.*

*Sento l'amato figlio
che dice Madre addio
più del dolore mio
il tuo mi passa il cor.*

Un simile procedimento narrativo lo si riscontra nel testo di un'altra *Via crucis* rilevata in alcuni centri siciliani. Anche in questo caso infatti

⁴ L'attribuzione a Pietro Metastasio è un dato già osservato in libretti a stampa del XIX secolo che contengono il testo della *Via crucis* in questione. Fra tutti menziono qui la stampa più antica finora rintracciata in cui si attribuisce la paternità al poeta cesareo: *Via crucis esposta dal Beato Leonardo da Porto Maurizio [...] con versetti sacri del signor abate Pietro Metastasio*, Roma, Tipografia di Bernardo Morini, 1853.

la descrizione dell'incontro fra Cristo e la Madre è resa in prima persona. A Cianciana, paese dell'entroterra siciliano, sono i cantori della Settimana Santa a intonare nello stile polivocale questi versi durante la processione dell'Addolorata che per tradizione ha luogo il Venerdì di Passione, ovvero quello precedente la Domenica delle Palme. I cantori si posizionano dietro il fercolo dell'Addolorata ed eseguono questo ed altri canti fra una sosta e l'altra della processione [*immagine 2*]. Il cantore che svolge il ruolo di *prima vuci* (prima voce) intona il canto e le altre voci (seconda, basso e terzino) intervengono realizzando accordi quasi sempre completi. Questi i versi rilevati a Cianciana nel corso di una ricerca⁵:

*Aimè che vedo
 langue Maria
 che per la via
 vede il Signor.
 Aimè faccia ai piedi
 per udire il tuo dolore
 il mio tremante cuore
 resister non potrà.*

L'incontro fra il Cristo carico della croce e la Madre è descritto anche in numerosi canti siciliani della Passione tuttora in uso in molti paesi dell'Isola. Per esempio, nel repertorio dei canti polivocali di Resuttano – piccolo paese interno della Sicilia – sono presenti alcune strofe che descrivono la commovente scena. Vengono infatti intonate in presenta del simulacro dell'Addolorata portato in processione verso il Calvario, ovvero il luogo dove si rappresenta la scena della crocifissione. Un cantore intona il testo integralmente e il coro Il testo poetico è strutturato in ottave di endecasillabi a rima alternata. .

*L'Addulurata Maria chi chiantu fici
 cuomu ncuntrà lu so figghiu duci
 cuomu lu vitti mmienzu di nimici
 dd'afflitta di Maria spara li vuci:*

⁵ In realtà i versi rilevati a Cianciana presentano una variazione rispetto alla versione più diffusa del canto che ritroviamo spesso anche in libretti a stampa. Ai fini della comparazione riporto pertanto la versione rilevata in un libretto del 1853 stampato a Roma: “*Ahimè che veggio! / Langue Maria / che per la via / vide il Signor. / Di sangue intriso / e come ucciso / la Madre e 'l Figlio / non ha il dolor*”.

*Qual è lu mali ca me figghiu fici
o ngrati ca cci faciti tanti strazi?
Binidicitimi vui Matri nfilici
ca vaiu a muriri supra la cruci.*

*Ti binidicu caru Figghiu miu
ca attortamenti sti guai patisci
cuomu mi lassi sula a la strania
ca lu me chiantu nun finisci mai.
Vi pregu Matri nun chianciti cchiù
ca chistu è statu lu distinu miu
ppi amari all'omu patisciu sti guai
ca mi hannu mputiri li Iudìa.*

(L'Addolorata Maria che pianto fece / quando incontrò il suo dolce figlio / quando lo vide in mezzo ai nemici / l'afflitta Maria gridò: / Qual è il male che fece mio figlio / o ingrati che tanto lo straziate? / Beneditemi voi Madre infelice / che vado a morire sulla croce. // Ti benedico caro figlio mio / che a torto questi guai patisci / ora mi lasci sola fra gli estranei / e il mio pianto non finisce mai. / Vi prego Madre non piangete più / questo è stato il mio destino / per amare l'uomo patisco questi guai / stando prigioniero dei Giudei.)

L'esempio di Resuttano offre uno spunto di riflessione sulla più estesa presenza dei canti tradizionali di Passione all'interno delle sacre rappresentazioni che si svolgono in molti centri della Sicilia nei giorni della Settimana Santa⁶. Accanto ai riti che prevedono l'impiego di simulacri (soprattutto del Cristo e della Madonna) coesistono infatti vere e proprie drammatizzazioni (denominate in prevalenza *mortori*, *casazze*, *passioni*) con personaggi in costume che assumono ruoli ispirati alle narrazioni evangeliche. Il canto funge quindi da commento verbale all'interno della scena rituale, accompagnando – insieme alle musiche bandistiche, ai ritmi dei tamburi, ai suoni dei crepitacoli – le azioni più rappresentative della vicenda.

In molti centri della Sicilia la mattina del Venerdì Santo viene rappresentato l'incontro fra il Nazzeno (così è denominato il simulacro del Cri-

⁶ Per una più estesa considerazione relativa alle sacre rappresentazioni della Passione in area italiana (con diversi esempi relativi alla Sicilia) fondamentale risulta il contributo di Bernardi 1991. Per la Sicilia, risulta altrettanto utile quanto riportato da Plumari 2009.

sto carico della croce) e la Madre Addolorata. È questo uno dei momenti rituali più attesi dai fedeli: sul piano simbolico l'incontro fra i due simulacri costituisce infatti il consolidarsi di un rapporto diretto fra la comunità dei devoti, stretti attorno all'immagine sofferente della Madre, e il Cristo che si immola per la salvezza di tutti. Ma l'incontro fra i due simulacri – che non a caso avviene di norma nel punto più rappresentativo dell'intero percorso processionale – rappresenta anche il riaffermarsi di rapporti sociali fra membri della stessa comunità che divisi in fazioni (corporazioni di mestieri, ceti sociali, confraternite, gruppi parrocchiali ecc.) gestiscono il culto del Cristo o dell'Addolorata.

A Siculiana, l'incontro fra il Cristo e la Madre avviene nella piazza del paese, mentre le donne che curano il culto dell'Addolorata intonano il canto *Già condannato il figlio*, che descrive la dolorosa scena. Il fercolo del Cristo compie un inchino verso quello della Madre prima di rimettersi in cammino verso il Calvario, dove si rappresenterà la crocifissione.

Un simile rito, la cosiddetta *Giunta*, si svolge anche a Riesi, nel Nisseno, dove al segnale emesso dalle trombe della banda musicale l'Addolorata raggiunge di corsa il simulacro del Cristo chinandosi in avanti per baciargli la mano destra, fra gli spari di fuochi d'artificio e gli applausi dei fedeli, cui segue l'esecuzione della marcia funebre *Una lagrima sulla tomba di mia madre*.

A Ispica, nel Ragusano l'incontro è anticipato al Giovedì Santo, quando viene portato in processione per le vie della cittadina *u Patri à culonna* (Cristo alla colonna) che sulla piazza incontra la Madre Addolorata.

A San Cataldo, centro non distante da Caltanissetta, le statue dell'Addolorata e di san Giovanni evangelista si incontrano con quella del Cristo morto sulla piazza antistante la Chiesa di san Giuseppe: all'inchino dei due simulacri verso quello del Cristo la banda musicale intona la marcia funebre denominata *Chiantu di Maria* (Pianto di Maria), mentre i fedeli restano in raccolto silenzio.

A Raffadali, in provincia di Agrigento, i *lamenti* polivocali intonati dai confrati accompagnano il simulacro dell'Addolorata dalla Chiesa Madre verso la piazza principale del paese dove dal lato opposto giunge il simulacro del Redentore (il Cristo carico della Croce). Il fercolo dell'Addolorata viene quindi chinato verso quello del Cristo, quasi a baciargli il volto (immagine 3). Nel silenzio più assoluto giungono le voci dei cantori che intonano i seguenti versi rivolti all'Addolorata, quasi a volerle anticipare la straziante scena che l'attende al Calvario:

*Già morto lo vedrai
fra poco tempo breve
la croce lo riceve
il figlio tuo Gesù.*

Riferimenti bibliografici

Bernardi, Claudio, *La drammaturgia della Settimana Santa in Italia*, Vita e Pensiero, Milano, 1991.

Bonanzinga, Sergio, “Suoni e gesti della Pasqua in Sicilia”, in: *Archivio Antropologico Mediterraneo*, Palermo, I/VII (2002), n. 5-7, pp. 181-190.

Bonanzinga, Sergio, “Riti musicali del cordoglio in Sicilia”, in: *Archivio Antropologico Mediterraneo*, Palermo, XVII (2014), n. 16, pp. 113-156.

Buttitta, Antonino, “Cantastorie in Sicilia. Premessa e testi”, in: *Annali del Museo Pitrè*, Palermo, VIII-X (1960), pp. 149-236.

Buttitta, Antonino, *Pasqua in Sicilia*, con fotografie di Melo Minnella, Grafindustria, Palermo, 1978.

De Martino, Ernesto, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre nel mondo antico al pianto di Maria*, Einaudi, Torino, 1958.

Eliade, Mircea, *Il sacro e il profano*, Boringhieri, Torino, 1973.

Emmolo, Saveria Maria, *Dal pianto di Maria alle glorie della Resurrezione. Tradizioni musicali per la Settimana Santa e per l'Addolorata a Comiso*, tesi di laurea magistrale in Musicologia, Facoltà di Lettere dell'Università di Palermo, 2010.

Garofalo, Girolamo, y Guggino, Elsa, *Sicily. Music of the Holy Week*, CD Auvidis-Unesco, D 8210, 1993.

Giordano, Giuseppe, “A trucculata di Misilmeri”, in: *Bollettino della Nastro-*

teca della Regione Siciliana, t. II, Palermo, 2008, pp. 85-92.

Giordano, Giuseppe, “Stabat Mater di tradizione orale in Sicilia”, in: *Archivio Antropologico Mediterraneo*, t. XII/XIII, Palermo, 2011, n. 13, pp. 131-146.

Giordano, Giuseppe, *Tradizioni musicali fra liturgia e devozione popolare in Sicilia*, Edizioni Museo Pasqualino, Palermo, 2016.

Giordano, Giuseppe, “Pratiche musicali e conflitti rituali in Sicilia”, in: Amendola, Nadia, e Sciommeri, Giacomo (a cura di), *Conflitti. Arte Musica Pensiero Società*, Universitalia, Roma, pp. 161-174, 2017a.

Giordano, Giuseppe, *Ah! Nun cantu cchiù comu cantava. Tradizioni musicali ad Alimena fra memoria e contemporaneità*, Qanat, Palermo, 2017b.

Giordano, Giuseppe, “Il canto della Settimana Santa”, in: *La cultura tradizionale in Sicilia*, Perricone, Rosario (a cura di), *Forme, generi, valori*, Edizioni Museo Pasqualino, Palermo, 2018, pp. 191-209.

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

Guggino, Elsa, *I canti degli orbi. 2. I quaderni di Zu Rusulinu*, Folkstudio, Palermo, 1981.

Guggino, Elsa, *I canti degli orbi. 3. I quaderni di Zu Rusulinu*, con trascrizioni musicali di G. Garofalo e G. Pennino, Folkstudio, Palermo, 1988.

Macchiarella, Ignazio, *I Canti della Settimana Santa in Sicilia*, Folkstudio, Palermo, 1993.

Plumari, Angelo, *Le espressioni di religiosità popolare nella Settimana Santa in Sicilia*, Città Aperta Edizioni, Troina (Enna), 2009.

Toschi, Paolo, *La poesia popolare religiosa in Italia*, Olschki, Firenze, 1935.



*La giunta del Venerdi Santo.
(Riesi, 2015)*



*L'incontro fra
il Redentore e
l'Addolorata.
(Raffadali, 2014)*



*I cantori accom-
pagnano il fercolo
dell'Addolorata
(Cianciana, 2013)*

19

III CENTENARIO DEVOCIONAL

1719-20



AFLIGIDOS

DE CUERPO VIVIENTE



Fundación

Cajasol

