

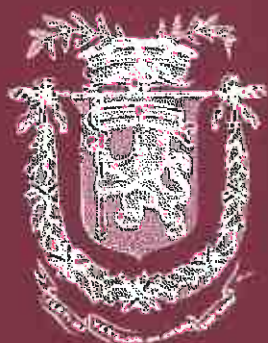


MARIO SARICA

STRUMENTI MUSICALI
POPOLARI IN SICILIA
provincia di Messina

PROVINCIA REGIONALE DI MESSINA
Assessorato alla Cultura

MARIO SARICA STRUMENTI MUSICALI POPOLARI IN SICILIA *provincia regionale di Messina*



STRUMENTI MUSICALI POPOLARI IN SICILIA
Provincia di Messina

MARIO SARICA

STRUMENTI MUSICALI
POPOLARI IN SICILIA

Provincia di Messina

PROVINCIA REGIONALE DI MESSINA
ASSESSORATO ALLA CULTURA

STRUMENTI MUSICALI POPOLARI IN SICILIA

Provincia di Messina

Edizione

Assessorato alla Cultura - Provincia Regionale di Messina

1ª edizione 1994, 2ª edizione 2004

Ricerca e testi

Mario Sarica

Fotografie

Giangabriele Fiorentino, Nuccio Lo Castro, Mario Sarica, Fototeca Storica Nazionale A. Gilardi - Milano.

Disegni e rilievi

Nino Principato, Nuccio Lo Castro, Enzo Donato.

Trascrizioni musicali

Giuliana Fugazzotto, Nicolò Gulli, Giacomo Farina.

Per la loro generosa disponibilità, un affettuoso ringraziamento va ai suonatori ed ai costruttori.

Tra gli altri, ricordiamo:

Domenico Barbera, Santi Mangano, Antonino Mento, Francesco Mento, Giuseppe Midiri, Pietro Morabito, Salvatore Provenzale, Sostene Puglisi, Antonino Santoro, Nino Sergio, Carmelo Starrantino, Letterio Vinci, Paolo Vinci, Salvatore Vinci, Giovanni Zaccone.

Per la preziosa e amichevole collaborazione prestata, si ringraziano:

Giuseppe Ardizzone Gullo, Nino Bebbia, Francesca Campagna Cicala, Giovanni Casale, Giordano Corsi, Giacomo Farina, Franco Formica, Giuliana Fugazzotto, Giuseppe Michele Gala, Antonino Gangemi, Pippo Gangemi, Febo Guizzi, Nicolò Gulli, Mimmo Irrera, Nuccio Lo Castro, sac. Salvatore Miracola, Giovanni Molonia, Luigi Montalbano, Francesco Novembre, Antonello Pettignano, Angela Pipitò, Vincenzo Pugliatti, Franz Riccobono, Nicolino Ruggeri, Piero Saccà, Michele Saccone, Vincenzo Sanfilippo, Antonino Sarica, Salvatore Spinello, Sergio Todisco.

Progetto grafico, fotocomposizione, fotolito e stampa

La Grafica Editoriale - Messina
www.tipo@lagraficaeditoriale.it

INDICE

7 Presentazione

9 Introduzione

AEROFONI

13 Conchiglia
brogna, trumma

21 Flauto
friscalettu, frautu

33 Doppio flauto
frautu a paru

51 Clarinetto semplice e doppio
cannizzola, zammaruni

61 Zampogna a "paro"
ciaramedda

107 Organetto
ogganettu

123 Oboe "popolare"
pifara, bifira

MEMBRANOFONI

135 Tamburo a bandoliera
tammuru, tabbàla

149 Tamburello
tammureddu

IDIOFONI

167 Strumenti da suono,
da segnale, giocattoli
*azzarinu, tròccula, scattagnetti,
marranzanu, muligna, biaturi,
firrigniddu, cunocchia, tiriticchiti*

MUSICA DA BALLO IN SICILIA

175 Tra conservazione e innovazione

179 La difficile sopravvivenza
dei balli tradizionali in Sicilia
di *Giuseppe Michele Gala*

181 La musica per il ballo
di *Giuliana Fugazzotto*

PRESENTAZIONE

L'Assessorato alla Cultura della Provincia Regionale di Messina continua, con la ristampa del volume *Strumenti musicali popolari in Sicilia* di Mario Sarica, a dieci anni dalla sua prima e fortunata edizione, un progetto editoriale avviato già da un ventennio, finalizzato alla divulgazione del nostro patrimonio storico, artistico ed etno-antropologico, in particolare quello che rischia di scomparire. Il percorso seguito ha cercato di privilegiare i contributi di ricerca originali caratterizzati da rigore metodologico, accurate indagini sul campo e riscontri bibliografici. A tali qualità, presenti nel bel volume di Mario Sarica, che ci fornisce uno studio essenziale e sistematico di conoscenza delle tecniche costruttive, delle occasioni d'uso e delle funzioni degli strumenti musicali popolari siciliani, va aggiunto il ricco apparato iconografico e l'elegante veste grafica. Tutti elementi, questi, che hanno determinato negli anni un interesse crescente per la pubblicazione, che è andato ben oltre la semplice cerchia degli appassionati e cultori della materia e che, a ben ragione, ha convinto questa Amministrazione a soddisfare la richiesta proveniente da più parti, anche oltre i confini siciliani, di ristampa del volume che, siamo certi, avrà lo stesso successo della prima edizione e che ci incoraggia a continuare la strada intrapresa, quella cioè di fornire un prezioso servizio culturale alla collettività.

L'Assessore ai Beni Culturali
Avv. Antonino Testa

INTRODUZIONE

Pur costituendo una delle più rilevanti espressioni della cultura di tradizione orale, sia per le specificità organologiche e musicali che per le valenze comunicative e le funzioni rituali assolute, gli strumenti della musica popolare in Sicilia, fino agli inizi degli anni Ottanta, sono stati osservati in maniera del tutto marginale. Ci si limitava, infatti, com'è possibile d'altra parte osservare nell'ampia letteratura demologica che da oltre la metà dell'Ottocento, attraverso un graduale aggiornamento dell'apparato concettuale e metodologico, giunge fino ai giorni nostri, a rilevarne la presenza all'interno dei contesti di festa e devozionali, senza andare al di là di descrizioni occasionali e di note di cronaca.

Le ragioni di questo disinteresse, non circoscritto ovviamente solo entro i confini siciliani, spiegava Roberto Leydi in *Strumenti musicali popolari in Sicilia* (1983), vanno ricercate in gran parte «nella lunga e quasi cronica disattenzione organologica della musicologia italiana (...) e nel gran vuoto, o quasi, di ricerche e studi etno-organologici italiani», chiarendo più avanti che «l'etnomusicologia italiana ha dovuto fare i conti con la sua specifica eredità, oltre che con gli insegnamenti assunti da altri paesi, ponendosi così, inevitabilmente, in un filo d'attenzione che non poteva non privilegiare la parola (finalmente 'cantata') rispetto allo strumento».

In riferimento, poi, alla realtà siciliana, Leydi aggiungeva: «è necessario convenire che il lavoro per la conoscenza musicale, organologica, socio-culturale degli strumenti e anche della musica strumentale della tradizione popolare siciliana è ancora in gran parte da realizzare, sia con ulteriori ricerche sul campo, sia con ricerche d'archivio e con la ricognizione sistematica del materiale, non insignificante, in questi anni raccolto (registrazioni)».

Dagli anni Ottanta, grazie anche alla pubblicazione di importanti opere straniere di sintesi organologica, e soprattutto al fondamentale ruolo di guida e orientamento scientifico svolto, fuori dai rigidi schemi accademici, dalle due uniche cattedre universitarie di etnomusicologia attive in quegli anni (Bologna e Roma), e allo spazio di confronto dialettico e di approfondimento proposto dalla Società Italiana di Etnomusicologia con la sua rivista "Culture musicali", è cresciuto l'interesse nei confronti degli strumenti musicali popolari «entro un terreno ricco di competenze e di stimoli, nella logica e necessaria prolungazione dell'intenso lavoro di documentazione che l'etnomusicologia italiana aveva compiuto dagli anni Cinquanta in poi».

In Sicilia in particolare, seguendo gli orientamenti indicati da Roberto Leydi nel libro già citato che auspicava «una raccolta di materiali entro un orizzonte il più ampio possibile, per servire ad un progetto di ricerche sugli strumenti musicali popolari», si è avviata, proprio all'inizio degli anni Ottanta, una stagione di riscoperta dello strumentario musicale tradizionale, affidandosi a nuove metodologie di documentazione e analisi interdisciplinari. Ed ora, a distanza di oltre vent'anni dai primi timidi approcci, il bilancio complessivo, in termini di contributi di studio originali e di raccolte discografiche, è largamente in attivo, oltre ogni più otti-

mistica previsione. Più specificamente, per quanto riguarda il territorio della provincia di Messina, c'è anzitutto da osservare che la ricerca ha posto in luce materiali etno-organologici di rilevante interesse. In contesti di diffuso e, per certi versi, inevitabile degrado delle espressioni di cultura popolare, si sono rilevate numerose aree conservative e isolate sopravvivenze destinate, con molta probabilità, nel volgere di qualche anno ad un fatale oblio, ma anche segni incoraggianti di ripresa della pratica strumentale, nel tentativo, forse, di ritrovare un'identità culturale in gran parte disgregata e dispersa o, nel migliore dei casi, museizzata e soggetta a improprie commistioni o, peggio, a gravi mistificazioni.

I numerosi rilevamenti effettuati sul campo, le testimonianze orali, i riscontri bibliografici, hanno consentito di aggiornare la mappa etno-organologica del Messinese, offrendo una lettura complessiva in parte inedita delle funzioni rituali e comunicative socializzanti riconosciute agli strumenti, all'interno delle principali scadenze lavorative e festive del calendario pastorale e contadino.

Bisogna tuttavia avvertire che oltre a quello della pratica strumentale, osservata nelle sue categorie etno-organologiche, sotto il profilo delle tecniche e stili esecutivi e delle modalità costruttive e, ancora, nei titoli di repertorio, un altro contesto di ricerca è stato quello della prassi di canto polivocale che si segnala come una delle forme più omogeneamente diffuse sul territorio, connessa sia a scadenze di lavoro agricolo (vendemmia, mietitura, etc.) sia a scadenze festive devozionali, soprattutto alla Settimana Santa.

Sul versante degli strumenti della musica popolare, più in particolare, la ricerca, oltre ad accertare e verificare presenze già note, come quelle della zampogna a paro e del flauto diritto a bocca zeppata, considerate ora in un quadro tipologico relazionale più ampio, ha individuato delle emergenze di notevole valore documentale. Vogliamo riferirci in specie al doppio flauto di canna (*frautu a paru*), al clarinetto di canna, semplice e doppio (*zammarruni o cannizzola*), che completano la famiglia degli aerofoni bicalami legati da rapporti di discendenza o filogenesi con la zampogna (*ciaramedda*), e alla *pifara o bifira*, aerofono ad ancia doppia, dall'uso festivo-processionale, appartenente alla famiglia degli oboi popolari attestati in tutta l'area mediterranea. Anche l'osservazione della conchiglia sonora (*brogna o trumma*), in ambito contadino come strumento da segnale, e con funzioni paramusicali in occasione del cerimoniale carnevalesco della Sfilata dell'Orso e della Corte Principesca, il Martedì grasso a Saponara, costituisce di sicuro un contributo originale di conoscenza. Un'attenzione particolare è stata poi rivolta al tamburo a bandoliera (*tabbàla o tammùru*), un tempo ampiamente usato in contesti processionali e festivi, oltre che per annunciare i bandi municipali, e al tamburello (*tammureddu*), di cui le donne erano esperte suonatrici, che rivendica in alcuni casi, in maniera insospettata, un ruolo da strumento solista, *pi fari u sonu dû ballu*, e non solo dunque di convenzionale accompagnamento ritmico. La ricerca, dagli strumenti maggiori, si è spostata poi a quelli minori, da suono o da segnale, in gran parte appartenenti al gruppo degli idiofoni, agli strumenti giocattolo, ai giocattoli sonori, comprendenti anche alcuni piccoli aerofoni, agli utensili di lavoro e ai dispositivi segnaletici con specifiche proprietà fonetiche (conocchie, campanacci, spaventapasseri). L'insieme dello strumentario configura così un ampio catalogo

organologico, che dai produttori di suoni aleatori, attraverso i dispositivi sonori rituali e di lavoro, giunge agli strumenti musicali funzionali ai diversi ambiti cerimoniali e festivi. I rilevamenti sul campo, iniziati alla fine degli anni Settanta, hanno inoltre evidenziato, al di là dello strumentario agro-pastorale esclusivo dell'area in esame, dunque fortemente legato alla storia del territorio, altri strumenti, quelli detti secondari, acquisiti nella prassi musicale tradizionale in tempi relativamente recenti.

Ci riferiamo specialmente al violino che, in piccoli organici comprendenti la chitarra e il mandolino, era largamente presente nel repertorio della musica da ballo e come strumento d'accompagnamento per le novene e orazioni (*nuveni, 'rrazioni*) cantate dai *sonaturi orbi*, e all'organetto, «primo strumento seriale dell'era industriale destinato alla cultura contadina», attestato in area messinese a partire dai primi decenni del nostro secolo, che, in virtù della sua ampia versatilità musicale e del suo repertorio di balli «moderni» (polka, mazurca, valzer), ha assunto il ruolo di strumento elettivo di festa fino allora riconosciuto in maniera incontrastata alla zampogna. Di rilevante interesse, infine, il regime dei livelli gerarchici, non certo codificati ma rispettati in ogni caso, che venivano a stabilirsi tra suonatori e costruttori, depositari esclusivi del «fare musica». E ciò, in relazione alle specifiche competenze e ai ruoli assolti, alle modalità di apprendimento delle tecniche strumentali, alla variabilità «interna ed esterna» del repertorio, all'interpretazione, tra innovazione e conservazione, delle forme musicali trasmesse di generazione in generazione.

Al di là del sapere organologico e musicale che racchiudono, c'è ancora da osservare che gli strumenti della musica popolare si offrono come forme di comunicazione e segni linguistico-espressivi di uno speciale codice, da sempre centrale e irrinunciabile sull'orizzonte della vita pastorale e contadina. Ad essi da sempre è stata infatti riconosciuta un'essenziale funzione socializzante espressa in occasione delle scadenze festive e cerimoniali, quando venivano replicati modelli musicali, con accompagnamento strumentale, destinati al ballo o al canto. Un tema di studio, quello etno-organologico, quanto mai ampio e variegato che rimanda all'orizzonte simbolico e alle articolate dinamiche sociali e culturali innestate dalla produzione sonoro-musicale. I cospicui materiali di ricerca raccolti sul campo coniugati alle fonti bibliografiche e al catalogo iconografico, non solo hanno determinato nei primi anni Novanta la scelta editoriale concretizzatasi con il presente volume pubblicato per la prima volta nel 1994, ma hanno suggerito come ulteriore e coerente esito scientifico l'istituzione del Museo di cultura e musica popolare dei Peloritani di villaggio Gesso. C'è da precisare che rispetto alla prima uscita editoriale, il volume, che resta a tutt'oggi l'unico contributo di conoscenza sullo strumentario tradizionale, si arricchisce di due saggi sulla musica da ballo in Sicilia, a firma di Giuseppe Michele Gala e Giuliana Fugazzotto. Un'ultima annotazione è doveroso rivolgerla alla Provincia regionale di Messina che, con rinnovata sensibilità nei confronti del patrimonio di tradizione popolare, dà vita alla seconda edizione di questa pubblicazione, certamente preziosa per ricostruire un'identità culturale in parte smarrita.

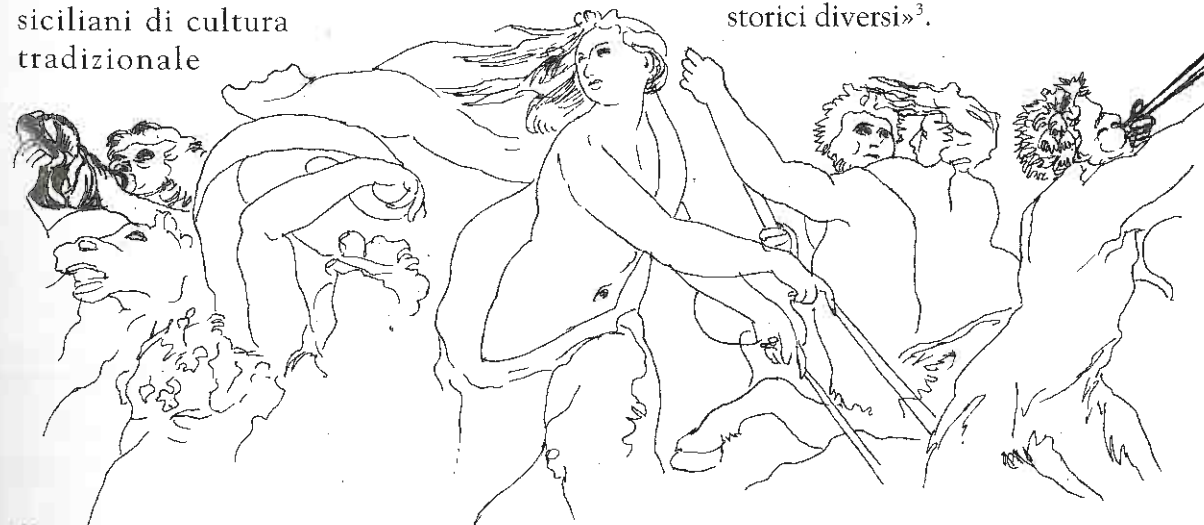
Mario Sarica

Conchiglia

brogna, trumma

Tra gli aerofoni dello strumentario tradizionale siciliano, la conchiglia marina è quello che rimanda agli strati più arcaici della memoria, potendo vantare discendenze dalle antiche culture che oltre ad attribuire al suono il soffio vitale della creazione lo hanno formalizzato in espressioni rituali di comunicazione tra il Cielo e la Terra¹. Ma al di là delle suggestioni sonore primordiali e delle immagini mitiche che evoca, c'è da rilevare che la conchiglia costituisce un modello archetipico di strumento musicale dal quale sono derivati tutti gli aerofoni che, nello stratificarsi delle epoche storiche e delle specificità di ogni singola cultura, hanno assunto distinti caratteri organologici e musicali, oltre che peculiari valenze cerimoniali². Appare così per certi versi sorprendente, ma solo ad uno sguardo frettoloso, che la conchiglia sia sopravvissuta nel corso dei secoli nei contesti siciliani di cultura tradizionale

fino a giungere ai giorni nostri – o per lo meno fino a venti o trent'anni fa, ed ancor oggi in occasione del Carnevale di Saponara – non solo come segno tangibile di una lontana età dell'uomo, ma come strumento da suono perfettamente funzionale all'interno di occasioni rituali, scadenze festive e ambiti lavorativi. D'altra parte c'è da precisare che la conchiglia, come evidenzia molto opportunamente Febo Guizzi, fa parte di quel gruppo di strumenti da «ricondurre ad usi lavorativi arcaici, legati al mondo pastorale o a specifiche condizioni stagionali che spiccano per la loro omogeneità morfologica e per la capillarità della loro diffusione (...), radicati in esperienze culturali universali da avere omologhi diffusi in quasi tutta Europa, e, a volte, addirittura in tutto il mondo (...), caratterizzati da un blocco di funzioni rituali tradizionali che ne giustificano l'apparente immutabilità e la persistenza in contesti storici diversi»³.



Strumento rituale da suono di origine arcaica, la conchiglia compare spesso nelle rappresentazioni di temi mitologici. "Trionfo di Galatea", Raffaello. (Dis. di Nino Principato)

Prima di dare conto dei più recenti esiti di ricerca relativi all'area del Messinese, ci sembra opportuno annotare che nei confronti di questo arcaico aerofono, sia nella ricca letteratura demologica siciliana dell'Ottocento che nelle ricerche sul campo effettuate a partire dalla fine degli anni Quaranta⁴, fino a giungere al rinnovato interesse etnomusicologico e organologico in particolare registratosi nell'ultimo decennio, non si è mai mostrato un vero e motivato interesse di studio, né riguardo alla sua di-

stribuzione sul territorio né in relazione alle funzioni sonore o paramusicali assolute.

Ciò nonostante, rileggendo alcuni dei principali resoconti e cronache d'epoca e seguendo un inedito percorso di ricerca sui repertori etimologici siciliani, per rintracciare la voce *brogna* che traduce l'italiana conchiglia è possibile ricavare utilissime informazioni.

Più in particolare, nel *Vocabolario siciliano etimologico italiano, e latino* dell'abate Michele Pasqualino⁵, si legge che la *brogna* è una «specie di conca marina, il di cui guscio di figura quasi piramidale serve di corno a' villani con cui mandano un strepitoso suono». Sempre in ambito di repertori etimologici, ulteriori elementi di conoscenza circoscritti quasi sempre alla natura e morfologia della conchiglia giungono anche da dizionari redatti nell'Ottocento⁶.

Dalle fonti demologiche di fine Ottocento è possibile cogliere invece puntuali indicazioni sulle occasioni d'uso e funzioni riservate alla conchiglia come strumento da suono, indicata nel gergo dialettale come *brogna* o *trumma*.

Giuseppe Pittrè, per esempio, annota la presenza della conchiglia, assieme ad altri oggetti sonori (corno di bue, campanacci), in occasione del rito della *Vecchia di Natale* a Ciminna (la sera del 24 dicembre) e di numerosi cerimoniali carnevaleschi⁷. Anche Leopoldo Mastrigli osserva la conchiglia con altri improvvisati strumenti da suono e percussivi, all'interno della tipica azione rituale del *Mecciu*, ovvero della morte simbolica del Carnevale⁸.

Per avere però i primi documenti sonori relativi alla conchiglia bisogna risalire agli anni Sessanta, quando Antonino Uccello, nell'ambito di una più ampia campagna di



Le conchiglie rilevate nell'area dei Peloritani appartengono alla specie *Charonia nodifera*, e le dimensioni variano dai 15 ai 30 cm. La brogna assume i connotati di strumento da suono previa troncatura dell'apice. (Foto di Giangabriele Fiorentino)

rilevamenti, effettuò registrazioni a Terrauza, Palazzolo Acreide (Siracusa), Trappeto e Ustica (Trapani) che attestano l'uso delle conchiglie come strumenti da segnale in contesti di lavoro tradizionali⁹.

Il sommarsi di questi pochi ma essenziali dati emersi nel corso della ricerca, che meritano certo di essere ulteriormente ampliati e verificati, configura due distinte funzioni sonore riconosciute alla conchiglia, quella cerimoniale connessa a scadenze festive e l'altra di segnale funzionale a specifiche scadenze lavorative.

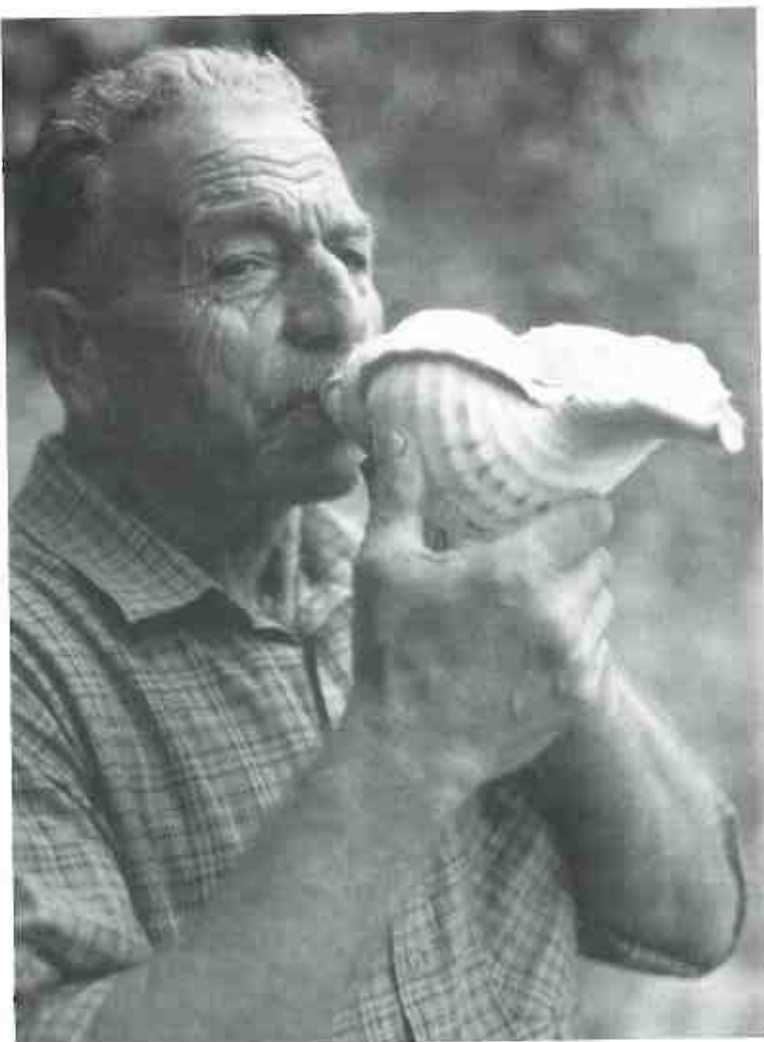
I rilevamenti effettuati a partire dal 1985 nel Messinese, orientati proprio da queste due puntuali indicazioni, hanno offerto significativi riscontri in merito alle valenze rituali e sonore riconosciute alle conchiglie, offrendo così un originale contributo di conoscenza su un'emergenza strumentale mai osservata prima sul territorio che ha delimitato i confini della ricerca.

Sui contenuti dei rilevamenti c'è da evidenziare, in relazione alla specifica funzione di segnale sonoro svolta dalla conchiglia, che le testimonianze raccolte, oltre a rileva-

re tale specifico uso tra i pescatori per individuare la posizione della barca in mare in caso di nebbia o nelle ore notturne, hanno consentito di documentare la stessa funzione di strumento da segnale in ambito contadino in occasioni di importanti scadenze di lavoro, di particolare incidenza per la vita economica della comunità.

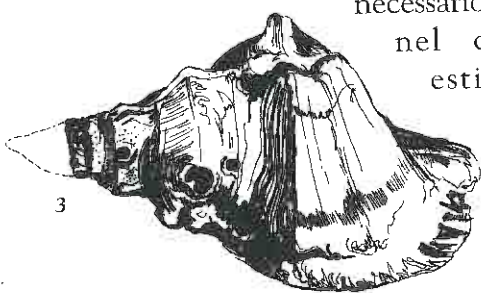
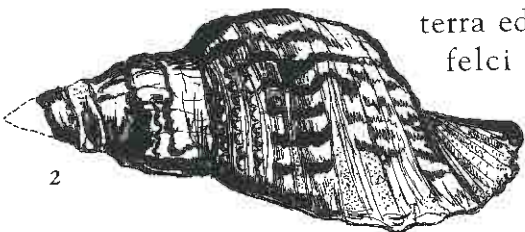
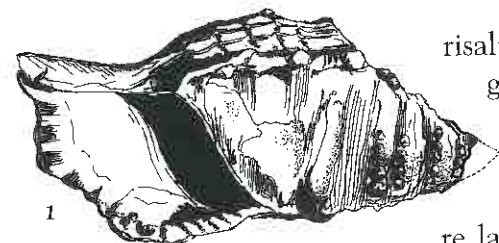
Una breve sequenza di suoni (uno lungo seguito da altri brevi) emessa dalla conchiglia avvisava la comunità che il mulino era in funzione, dunque pronto per molire il grano (Tusa); oppure era il segnale convenzionale per riunire alle prime luci dell'alba, i braccianti (*iurnatari*) per la mietitura stagionale dei cereali (Longi). O, ancora, avvertiva che nei trappeti (*trappiti*), concluso il ciclo di macinazione delle olive, l'olio poteva essere travasato in otri di pelli (*scupini*) e trasportato nei magazzini (Condrò e Saponara).

Il lancinante suono della conchiglia, poi, nei mesi invernali, dopo le abbondanti precipitazioni nevose che avevano ricolmate le ampie fosse¹⁰ ricavate sui costoni più alti dei Peloritani, sollecitava i contadini addetti a



Paolo Vinci. San Filippo Superiore 1990. Come strumento da segnale, la brogna scandiva i tempi di alcune attività contadine.

Conchiglie usate dai suonatori di Saponara:
 1. *Charonia nodifera*, lungh. mm. 200
 2. *Charonia nodifera*, lungh. mm. 175
 3. *Extra mediterranea* lungh. mm. 190
 (Dis. di Nino Principato)



risalire i sentieri lungo gli scoscesi crinali, raggiungere le fosse, compattare la neve accumulata all'interno, ricoprirla e isolarla mediante uno spesso strato di terra ed un manto di felci (San Filippo Superiore, Saponara). Ciò avrebbe consentito di ricavare il ghiaccio necessario agli usi alimentari nel corso dei mesi estivi¹¹. Accanto a questo rappresentativo e inedito campionario d'uso della conchiglia come strumento da segnale, bisogna ora aggiungere quello relativo alle funzioni rituali e cerimoniali festive che appare altrettanto interessante.

La conchiglia, assieme ad altri estemporanei oggetti sonori percussivi (campanacci e padelle), scandiva fragorosamente l'improvvisata sfilata di Carnevale lungo le stradine di San Filippo superiore¹², o annunciava a Rodì Milici, il 16 gennaio, l'imminente inizio della trasgressione carnevalesca¹³. Sempre in tema di Carnevale un uso rituale pienamente funzionale delle conchiglie sopravvive ancor oggi a Saponara, in occasione della tradizionale Sfilata dell'Orso e della Corte Principesca che ha luogo il martedì Grasso.

A differenza però dei consueti suoni in li-

bertà di cui sono espressione esemplare in altri cerimoniali carnevaleschi, le conchiglie di Saponara replicano parossisticamente una sequenza ritmica scandita dal battito di uno o due rullanti, assumendo così un'inso spettata e singolare dignità di strumento musicale. Benché assediati da altri fonti sonore, quali le sempre più numerose bande musicali e gruppi folkloristici, i suonatori di brogna assolvono ad una funzione essenziale nella rappresentazione carnevalesca di Saponara: quella di annunciare l'azione rituale principale che vede protagonista la maschera dell'Orso.

Benché trattenuto dalla catena e dalle corde dei Domatori, guardato a vista da due Cacciatori, e osservato, compiaciuti, dal Principe, dalla Principessa e dalla Corte regale, l'Orso alterna ambigui gesti di socialità, invitando le donne a ballare, ad improvvise aggressioni, replicando così precisi modelli comportamentali previsti dal cerimoniale carnevalesco¹⁴.

Soffermandoci sul versante più strettamente musicale, c'è da aggiungere che a Saponara i suonatori di brogna, accompagnati isoricamente dai battiti del tamburo (solitamente un rullante), eseguono all'unisono una cellula ritmica, più propriamente un «ostinato» in tempo binario, suddiviso in due frammenti, il primo composto da otto semicrome e il secondo da due crome e una semiminima. Resta ancora da osservare che la diversità delle conchiglie (dimensione, spessore, volume della spirale), e dunque il diverso taglio d'intonazione e, ancora, la difficoltà d'insufflazione sul piccolo orifizio, determina nel corso dell'esecuzione dell'ostinato ritmico una sovrapposizione di armonici con produzione di continui battimenti.

Un altro uso cerimoniale della conchiglia

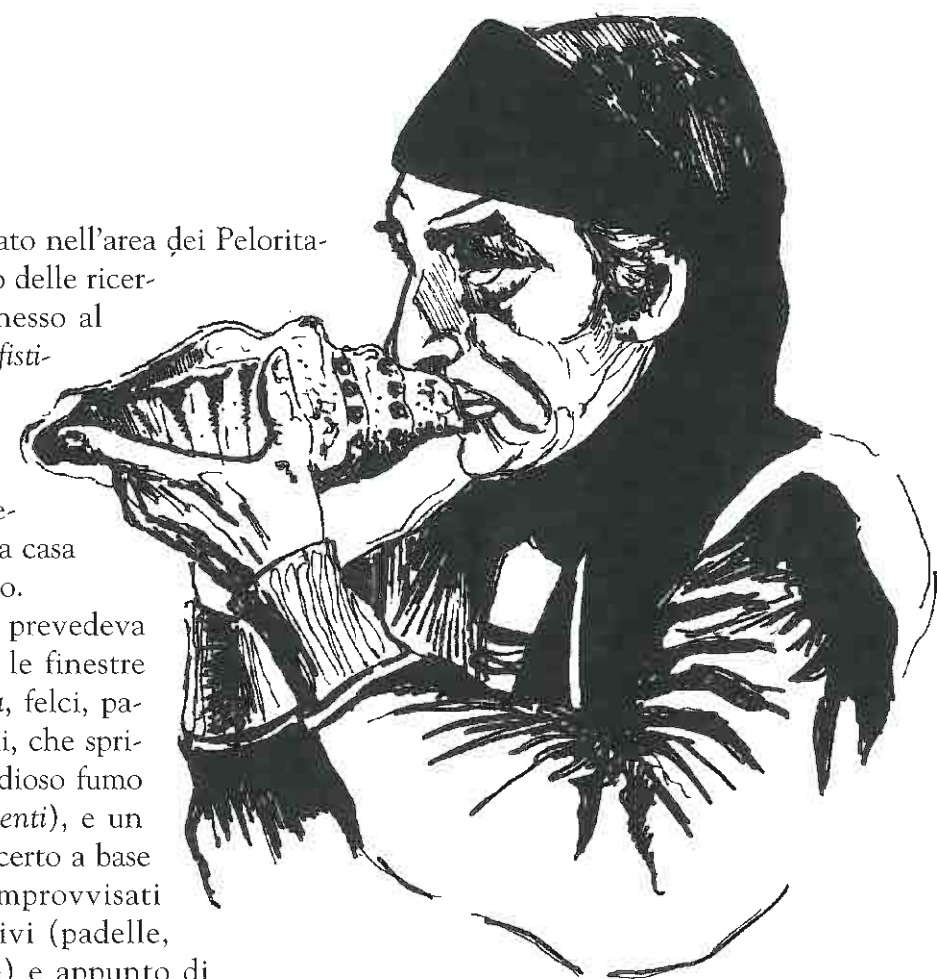
ampiamente attestato nell'area dei Peloritani emerso nel corso delle ricerche, è quello connesso al chiassoso festino (*fistinu*) inscenato, con scopi niente affatto amichevoli, anzi molesti, nottetempo dinnanzi alla casa del vedovo risposato.

L'azione rituale prevedeva l'accensione sotto le finestre di fronde (*pulicaria*, felci, paglia) e arbusti verdi, che sprigionavano un fastidioso fumo denso e acre (*fumenti*), e un rumorosissimo concerto a base di ogni sorta di improvvisati strumenti percussivi (padelle, zappe, pentolacce) e appunto di conchiglie che emettevano suoni assordanti e insopportabili.

Andrea Trimarchi di San Filippo Superiore, racconta che se i due sposi erano ambedue vedovi *'u fistinu*, non sempre gradito dai due maturi coniugi e che spesso generava interminabili polemiche, risentimenti e accese discussioni, si replicava per sei sere di seguito; se invece solo uno dei due «novelli sposi» era vedovo, i giorni del festino si riducevano a tre¹⁵.

Quasi sempre, però, come ci ha informato Antonino Messina (90 anni) di S. Pietro (fraz. di Saponara) i vedovi risposati in segno di riconciliazione, al termine dei tre o dei sei giorni del chiassoso cerimoniale, invitavano a casa i protagonisti del *fistinu*, offrendo loro da bere e da mangiare.

Sui caratteri morfologici naturali degli strumenti osservati c'è da annotare che si tratta quasi sempre di grandi gasteropodi,



La brogna conserva ancor oggi un uso pienamente funzionale, con precipue connotazioni rituali-sonore, in occasione della Sfilata carnevalesca dell'Orso e della Corte Principesca che ha luogo a Saponara il martedì Grasso.

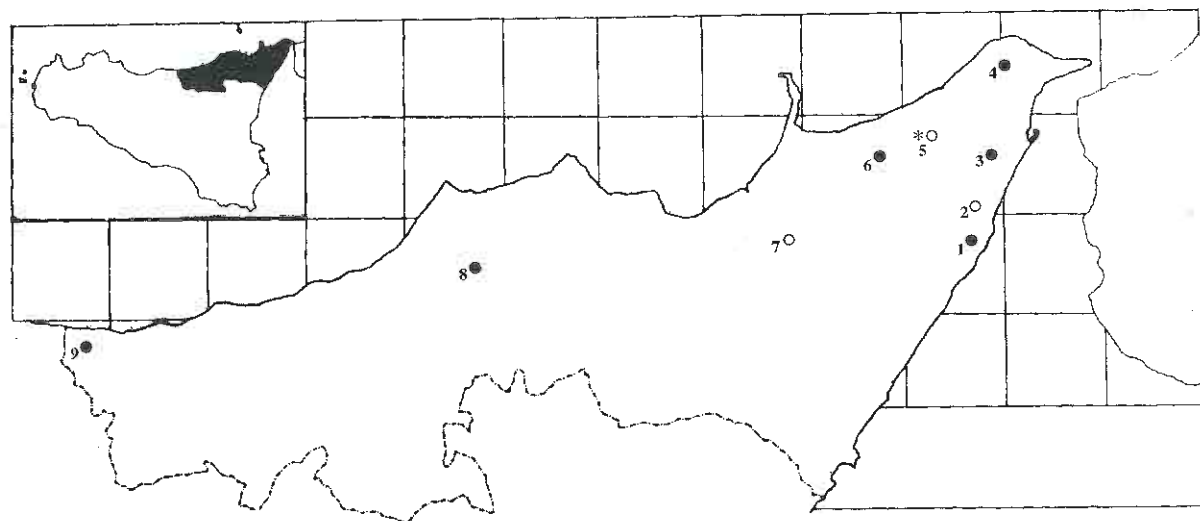
Sopra: sequenza ritmica eseguita dai suonatori nel corso del cerimoniale carnevalesco. (Dis. di Nino Principato)

ovvero di conchiglie marine solitamente mediterranee appartenenti alla specie *Charonia nodifera* o *Tritonis tritonis*, che misurano tra i 15 e i 30 cm.

La conchiglia assume i connotati di strumento da suono e quindi di aerofono, previa troncatura dell'apice.

L'insufflazione nel piccolo orifizio e, dunque, l'emissione del suono, è resa possibile dalla posizione di doppia ancia che assumono le labbra (così come fanno i suonatori di tromba).

Distribuzione della conchiglia*



* Sulla base dei rilevamenti effettuati e delle testimonianze raccolte.

- Si attesta per il passato l'uso della conchiglia come strumento da suono rituale (Carnevale, *festinu*)
- Si attesta per il passato l'uso della conchiglia come strumento da segnale in contesti lavorativi
- * Uso funzionale della conchiglia nel cerimoniale carnevalesco

1. Giampilieri Superiore
2. S. Stefano di Briga
3. S. Filippo Superiore
4. Massa San Giorgio
5. Saponara e fraz. S. Pietro
6. Condò
7. Rodì Milici
8. Longi
9. Tusa

Note

¹ Cfr. Marius Schneider, *La Musica Primitiva*, Milano 1992, pp. 73,75.

² Cfr. André Schaeffner, *Origine degli strumenti musicali*, Palermo, 1978, pp. 290-300.

³ Febo Guizzi, *Per la conoscenza, lo studio e la conservazione degli strumenti della musica popolare*, in "Culture Musicali", n°4, 1983, p. 14.

⁴ Ci riferiamo alla campagna di rilevamenti promossa dal C.N.S.M.P. (Centro Nazionale Studi Musica Popolare) tra il 1948 e il 1969.

⁵ Il *Vocabolario siciliano etimologico italiano, e latino* dell'Abate Michele Pasqualino, nobile barese, fu pubblicato a Palermo in quattro tomi dalla reale stamperia a partire dal 1785. La voce *brogna* compare nel tomo primo, pp. 175, 176.

⁶ Giuseppe Biundi nel *Dizionario siciliano-italiano* pubblicato a Palermo nel 1857 e ristampato nel 1864, p. 57, scrive che la *brogna* è una "trombetta marina, conca di Tritone"; Sebastiano Macaluso Storace nel *Nuovo vocabolario siciliano-italiano e italiano-siciliano* "proposto alle famiglie, alle scuole ed alle officine", stampato a Siracusa (tipografia Andrea Norcia) nel 1875, p. 49, oltre a confermare che la *brogna* è una "specie di tromba marinaresca, formata da cssa conchiglia" aggiunge che è una "sorta di testacco o chio-ciola in forma di cono: *bucino, conca di Tritone*"; Vincenzo Mortillaro nel *Nuovo dizionario siciliano-italiano* pubblicato a Palermo nel 1881 (terza edizione corretta ed accresciuta per cura dell'editore Giovanni Forte Anelli) in volume unico, p. 155, dopo aver ricordato che si tratta di una *trombetta marina o conca di Tritone* si sofferma sui caratteri naturali della *brogna*: "distinguono i nostri marinai la *brogna* maschio dalla *brogna* femmina, dovendo essere la prima più spesso della seconda (... *brogna di li rari cu la vuca russa, Triton variegatum* L. Tritone variamente colorato".

⁷ Giuseppe Pitre, *Spettacoli e feste popolari siciliane*, Palermo, 1870-1913, p. 455.

⁸ Leopoldo Mastrigli, *La Sicilia musicale*, Bologna 1891, p. 55.

⁹ Vedi per i rilevamenti effettuati da Antonino Uccello, le raccolte n. 63 e n. 103 in *La ricerca e lo studio dei linguaggi musicali della Sicilia dal 1948 al 1969 attraverso l'opera del C.N.S.M.P.*, Roma 1970, p. 65-80.

¹⁰ Le fosse a pianta circolare - ci ha informato il signor Pippinu Midiri (65 anni), suonatore di zampogna - misuravano un ϕ di circa 6-7 metri e una profondità che si aggirava tra i 6 e gli 8 metri. Midiri ci ha inoltre indicato alcune di queste fosse, ormai ovviamente fuori uso: quella *supra* 'i Zebbu, salendo da Croce Cumia; due nei pressi del Santuario di Dinnammare, e più avanti *Affozzabutti*, sul versante settentrionale dei Peloritani, in direzione di Saponara, e, ancora ad *Allimadeddu*, nei pressi di *Pizzu banneru*, nel territorio di Rometta Superiore, sui crinali nord occidentali dei Peloritani.

¹¹ Sulla specifica attività lavorativa di raccolta della neve a San Filippo superiore svolta fino a 20/30 anni fa, ci ha cortesemente riferito Paolo Vinci, 63 anni, abitante dello stesso villaggio dei Peloritani. A testimonianza di quanto nel passato fosse economicamente significativo e socialmente rilevante il commercio della neve in Sicilia, ci sembra interessante riportare quanto scrive Hélène Tuzet in *Viaggiatori stranieri in Sicilia nel XVIII secolo*, Palermo 1980, p. 258: «Una specialità originale di quest'isola bruciata dal sole è il commercio della neve... Per rifornire Palermo si ammuccia la neve dell'inverno nelle caverne delle montagne vicine; più tardi la si spezza, e ogni mattina si vedono arrivare degli asinelli che trasportano pezzi di ghiaccio ben impacchettati nella paglia e raffreddati col sale. Ma è la neve dell'Etna che si raccoglie in modo sistematico per l'esportazione... La Sicilia fornisce di neve parte dell'Italia

ma soprattutto l'isola di Malta».

¹² Le testimonianze fornite da Salvatore Vinci (34 anni) e Letterio Vinci (64 anni), ambedue di San Filippo Superiore, richiamano modalità rituali ed elementi costitutivi rintracciabili nelle descrizioni forniteci da alcuni demologi dell'800 (Mastrigli, Pitre). I Vinci, ad esempio, riferiscono del mascheramento di un uomo che impersona il Carnevale da deridere e sbeffeggiare, portato a spalla su una sedia da quattro buontemponi e seguito da gruppi di giovani che provocano rumori assordanti di ogni sorta soffiando nelle conchiglie e percuotendo padelle e pentole, e del mascheramento di un gruppo di suonatori con il viso dipinto di nerofumo e con il corpo avvolto da una coperta che li rende irriconoscibili (*chiddi da cutra*).

¹³ Angela Scardino, *Feste a Rodì Milici*, in "Feste, Fiere, Mercati", Messina 1992, p. 283, scrive più in particolare: "un gruppo di persone vanno per le vie del paese suonando con attrezzi rudimentali, dai coperchi ai recipienti di latta, alle zappe, ecc. capeggiati da chi suona la *bulogna*, una grossa conchiglia, che emette un suono grave".

¹⁴ Sulla scena carnevalesca di Saponara si rappresenta la lotta fra il bene e il male. L'Orso simboleggia il male da espellere dalla comunità, mentre i Cacciatori, i Domatori e, soprattutto, la coppia principesca e la Corte, sono i depositari del bene e dell'ordine costituito. Per un ulteriore approfondimento sui temi proposti dal carnevale di Saponara rinviamo a Mario Sarica, *Il Principe e l'Orso. Il Carnevale di Saponara le tradizioni carnevalesche in Sicilia e nel Messinese*, Messina, 1993.

¹⁵ Sul *festinu* ci hanno inoltre riferito Nino Sergio di Giampilieri Superiore e Salvatore Vinci. Un'altra interessante descrizione del *festinu* la fornisce Placido Andriolo in *S. Stefano di Briga nella luce della storia, dell'arte e del folklore*, Messina 1974, p. 169. Per le valenze antropologiche e i diversi significati attribuiti al *festinu* - usanza che sotto varie denominazioni è presente nella tradizione di altre aree italiane ed europee - Cfr. Giuseppe Cocchiara *Preistoria e folklore*, Palermo 1978, p. 89.

Flauto

friscalettu, frautu

«Né difettano mai gli strambotti tradizionali ed i fiori o stornelli - scrive Salomone Marino - i quali vengono cantati solitamente da' giovani con accompagnamento di scaccia-pensieri (*mariolu*, 'ngannalarruni) o di zufolo (*friscalettu*), strumenti ch'essi abitualmente sogliono recar in tasca». ¹ E Leopoldo Mastrigli: «... nel ballo degli schiavi suonansi tre istrumenti turcheschi: il piccolo tamburo, il piffero e il circhietto con sonagli». E ancora: «tra i differenti stro-

menti in uso presso il popolo siciliano, ricordo oltre quelli già nominati: le castagnette (*scattagnetti*), adoperate nelle novene di Natale, il flauto (*flautu*) ne' balli e ne' suoni d'ogni sorta (...). Dopo il banchetto - aggiunge - ecco il *sonu*, il ballo nuziale nel quale gli sposi danzano a perdifiato, all'agreste suono del *friscalettu* (flauto di canna) e del *tammureddu*». ² Il flauto di canna prende poi parte, come ci ricorda Pitrè, al suono carnevalesco della *Tubbajana* (orchestra ambulante). ³

«Non ci sono feste senza musica, canti e danze - scrive Hélène Tuzet, riportando le note di viaggio di Bartels -, i ballerini girano ognuno per proprio conto con grazia e dignità (...); di so-



Un carretto bardato a festa, un flauto e un tamburello: oggi un'immagine oleografica del folklore siciliano, nel passato un'autentica occasione di festa. Primi del Novecento.



Nino Sergio (a. 52) e Nunziata Crocetta (a. 81). Fiumedinisi, 1989. Nella condizione di vita agro-pastorale per far festa erano sufficienti un flauto col suo repertorio di ballabili e un tamburello, spesso affidato alle mani esperte delle donne.

lito queste danze sono accompagnate da flauti cennamelle e altri strumenti a fiato».⁴

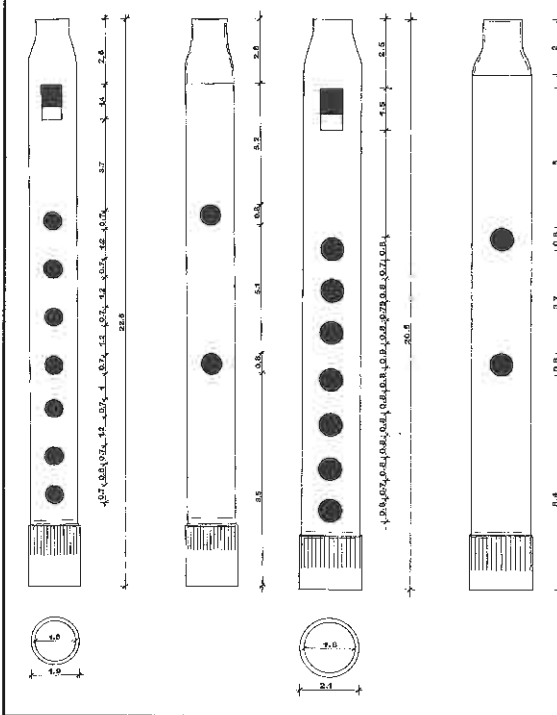
Anche Alexandre Dumas, in viaggio in Sicilia nella prima metà dell'Ottocento, ci lascia una puntuale e briosa cronaca di festa tradizionale, quella celebrata sulle rive del lago di Ganzirri per onorare il patrono locale S. Nicola, dove un ruolo musicale di primissimo piano è riservato al flauto: «Si danza da soli, in due, in quattro, in otto e in un numero indefinito di partecipanti e come si vuole, un uomo con un altro, una donna con un'altra (...). Per quanto concerne la musica che metteva in movimento tutta quella gente, non era, come da noi, riunita in un solo punto, ma era disseminata sulle rive del lago; l'orchestra si componeva di due soli musicisti, uno suonava il flauto e

l'altro una specie di mandolino».⁵

Sono queste alcune delle testimonianze che si possono rintracciare nella letteratura demologica del secolo scorso o nei resoconti dei viaggiatori stranieri in Sicilia nel Settecento e nell'Ottocento, dove emerge come presenza centrale nei contesti festivi della cultura popolare siciliana il flauto. Si tratta spesso, comunque, di indicazioni generiche che lasciano, in taluni casi, un margine d'ambiguità in ordine alla classificazione organologica.

Non si è difatti sempre certi che si tratti proprio dello strumento di cui vogliamo occuparci, cioè del flauto diritto di canna a bocca zeppata. Ma ragionevolmente, anche sulla base delle ricerche etimologiche condotte sui dizionari d'epoca, dove il *friscalettu*

Flauti di canna a imboccatura zeppata, diritti, semplici, costruiti da Antonino Bertino negli anni Sessanta.



è indicato, nella maggioranza dei casi, come strumento rustico di canna, si può per lo meno ipotizzare che in generale le indicazioni bibliografiche riportate sopra si riferiscono al flauto di canna.⁶

A differenza di altri strumenti come, ad esempio, il violino, richiestissimo prima nei contesti di festa popolare e che a partire dai primi decenni del '900 scompare progressivamente dagli ambiti musicali tradizionali – ciò è determinato in parte dall'emigrazione degli artigiani, abituali suonatori di questo strumento –, il flauto sopravvive ai profondi mutamenti che investono il tessuto socio-culturale contadino e pastorale nei primi decenni del nostro secolo, adattandosi alle mutate esigenze musicali delle classi popolari, al nuovo repertorio di ballabili, ma conservando nel contempo alcune sue prerogative e funzioni esclusive di strumento pastorale e replicando quasi intatte le modalità costruttive e i caratteri organologici.

E di come il flauto si faccia portatore delle nuove istanze musicali, senza però rinunciare del tutto a quelle tradizionali, così scri-

In basso a sinistra: Antonino Bertino (classe 1889) di Saponara, apprezzato costruttore di friscaletti del passato, ed anche esperto suonatore. Sosta lungo la strada verso il Santuario della Madonna di Dinammare, in occasione delle festa del 5 agosto, luogo tradizionale di vendita dei friscaletti.



ve Salomone Marino: «... due suonatori, l'uno costantemente col contrabbasso e l'altro collo zufolo o col violino, non mancano mai in un comune: e questi, la domenica, si piantano in una piazza, dove, non appena hanno dato l'aria a due note, veggonsi circondati da una folla di giovini villici che vogliono far prova dell'abilità (...). Que' musici da strapazzo vi danno un pezzo (un *caddozzu*) di fasola, o di tarantella, a vostra scelta (...), tutte musiche e balli popolari, un tempo accompagnati eziandio al canto, i quali a' di nostri però vanno cedendo il luogo alla polka e alla quatriglia e ad altri balli d'arte che i campagnoli s'industriano d'imitare».⁷

La presenza del flauto di canna nei con-

testi di musica popolare è una costante che non sfugge poi ai ricercatori che, sulle orme del vasto lavoro di ricerca del Pitre e dei primi demologhi, osservano le espressioni musicali di tradizione orale fino ai nostri giorni.⁸

Tuttavia c'è da evidenziare che a fronte di numerose informazioni sul versante bibliografico che indicano il flauto come strumento tra i più diffusi e conosciuti nell'ambito della pratica strumentale tradizionale, pochi sono i lavori che propongono un approccio specialistico ai caratteri organologici, alle peculiarità musicali e alle tecniche costruttive dello strumento.

Tra i contributi specialistici bisogna annotare quello di Ottavio Tiby che fornisce una serie di preziose informazioni sulle principali fasi di costruzione di uno strumento rilevando poi l'intonazione e le scale di una serie di flauti.⁹

Nel tentare ora di ricomporre le principa-

li vicende musicali che l'hanno visto protagonista, c'è da evidenziare che il flauto riesce ad adattarsi piuttosto agevolmente ai nuovi contesti musicali, come per esempio i piccoli organici strumentali che confrontandosi frequentemente con i nuovi temi da ballo, compaiono nella cospicua produzione discografica dei primi decenni del secolo.¹⁰ Produzione destinata in larga misura ai nostri emigrati nelle Americhe e che trova poi ampio posto anche nel mercato italiano, influenzando così i gusti e le preferenze musicali delle classi popolari. Il flauto di canna, grazie alla sua spiccata vocazione virtuosistica, diventa così lo strumento solista per eccellenza.

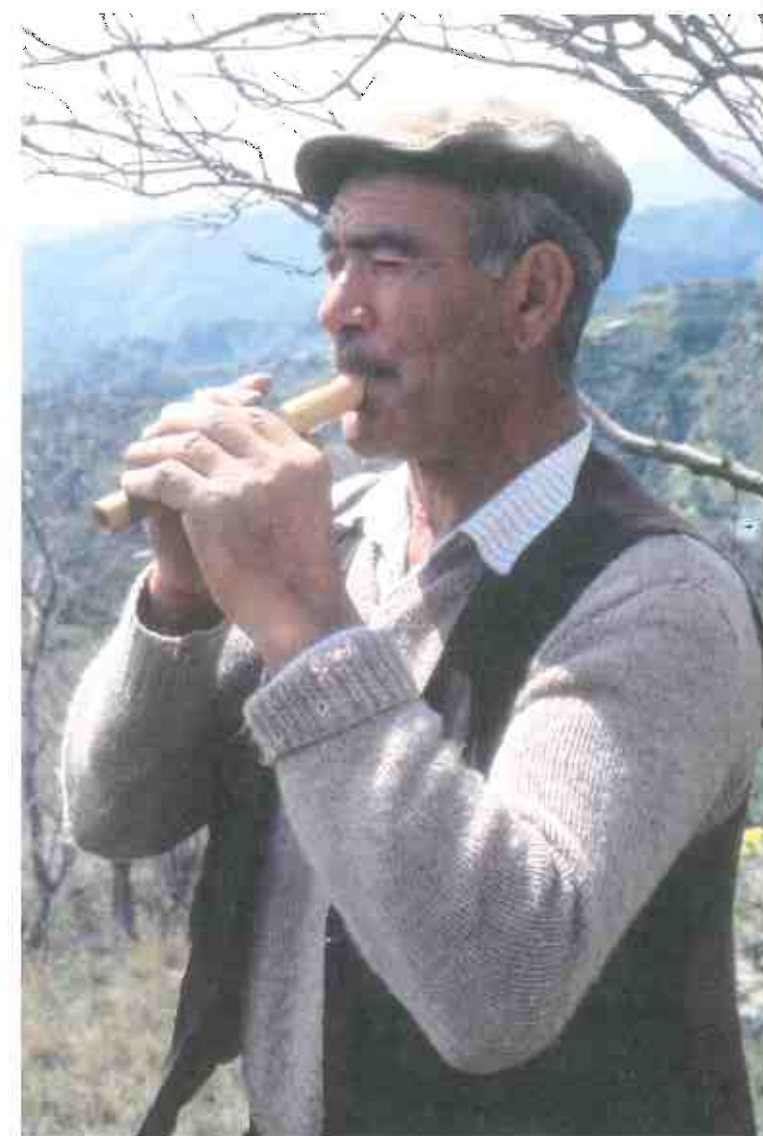
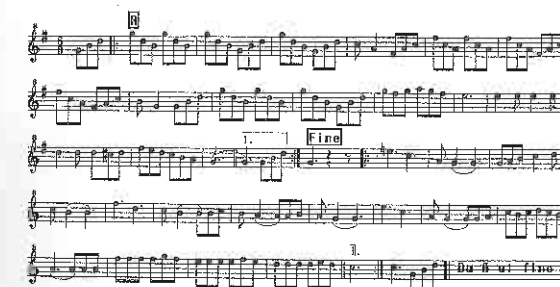
Nel primo dopoguerra il flauto di canna, abbandonando ancora una volta i contesti originari pastorali, ebbe un'ulteriore occasione d'affermazione nei tanti complessi folkloristici siciliani che lo elessero a strumento virtuosistico presentandolo come ele-



Sopra: balletto abitualmente eseguito col friscaletto da Sostene Puglisi. Trascrizione di Nicolò Gulli.

A lato: Sostene Puglisi, suonatore di zampogna, flauto e doppio flauto, è uno dei massimi interpreti della cultura musicale pastorale dei Peloritani.

Sotto: balletto tratto dal repertorio del friscalittaru Santino Cafeo di S. Filippo Superiore. Trascrizione di Nicolò Gulli.



mento tipico della musica popolare, affiancandolo oltre che al tamburello alla chitarra e alla fisarmonica. In un contesto che peraltro reinventa in maniera gratuita temi melodici, coreografie e costumi spacciandoli per espressioni autentiche della cultura popolare.

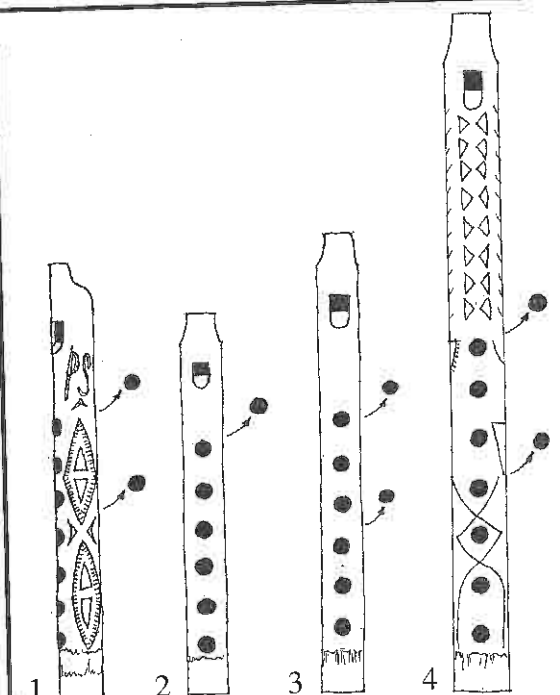
Nonostante i nuovi ruoli attribuiti e la «promozione» che riceve nei nuovi ambienti musicali, il flauto di canna non smette di conservare i caratteri peculiari di strumento pastorale, le cui modalità costruttive e la pratica musicale continuano a trasmettersi, con il tipico apprendimento per imitazione, di padre in figlio fino ai nostri giorni. Sicché l'immagine di strumento pastorale, fedele compagno di pecorai e caprai nelle lunghe ore trascorse al pascolo a governare il gregge, è tutt'altro che uno sbiadito ricordo di

una età dell'oro per sempre perduta.

Le numerose testimonianze raccolte e i molti suonatori-pastori da noi conosciuti nel corso delle ricerche, testimoniano, difatti, l'uso funzionale dello strumento in chiave festiva e con specifica valenza di compensazione alla condizione di solitudine, anche se la cultura pastorale appare oggi quanto mai disgregata e deprivata dei valori di vita e delle competenze specifiche un tempo patrimonio comune all'area dei Peloritani.

Le campagne di rilevamento effettuate in territorio messinese in questi ultimi anni hanno accertato che il flauto di canna ha conosciuto in passato e, in parte, conserva anche oggi, con marginale uso funzionale, un'ampia diffusione, soprattutto nella fascia agro-pastorale. Tra i suonatori più bravi ormai scomparsi si ricordano Felice Currò,

Friscaletti



1. Fori 7+2 p., lungh. mm. 209, diam. est. mm. 25. Accordato in Fa #. Con *riccami* (incisioni) e la sigla PS del costruttore-suonatore Sostene Puglisi. Mili S. Pietro, 1989.
2. Fori 6+1 p., lungh. mm. 201, diam. est. mm. 24. Accordato in Sol. Costruttore-suonatore Giuseppe Sanò. S. Stefano di Briga, anni Sessanta.
3. Fori 7+2 p., lungh. mm. 238, diam. est. mm. 20. Accordato in Fa. Area Peloritani, anni Sessanta.
4. Fori 7+2 p., lungh. mm. 356, diam. est. mm. 27. Accordato in Sol. Costruttore-suonatore, Giuseppe Foti. Pezzolo, 1984.

detto *Runca*, per tanti anni solista nei Canterini Peloritani diretti da Lillo Alessandro; Vanni 'u *Ciuminisanu*, che viveva a Bordonaro e riusciva a suonare il flauto anche con il naso; Alfio Puglisi di Mili S. Pietro che oltre a suonare i flauti li costruiva, così come faceva Giuseppe Sanò di S. Stefano di Briga e Antonino Bertino di Saponara. Tra i suonatori attivi oggi, segnaliamo Sostene Puglisi di Mili S. Pietro, Giuseppe Foti di Pezzolo – tutti e due in grado di realizzare flauti – e ancora Nino Sergio di Giampileri Superiore, Santino Cafeo di S. Filippo Superiore, Brigandì Giuseppe di Saponara e Concetto Previti di Roccavaldina. Le testimonianze raccolte hanno poi in particolare confermato le occasioni d'uso e le funzioni

musicali prima segnalate, cioè di strumento dalla spiccata vocazione per i temi da ballo e di strumento suonato in aperta campagna dai pastori al pascolo per compensare, alleviare le lunghe ore di solitudine trascorse al pascolo. Il flauto si affidava, e si affida tutt'oggi nelle residue occasioni di festa tradizionali, all'accompagnamento ritmico del tamburello, più raramente a quello della chitarra. Il repertorio tradizionale del flauto, come segnalato precedentemente, ha subito nel tempo un radicale rinnovamento: i temi da ballo tradizionali, a partire dalla seconda metà del secolo scorso, sono stati gradualmente sostituiti da nuovi motivi di danza. I rilevamenti effettuati nell'area del Messinese hanno accertato l'assoluta prevalenza di



Il più noto e apprezzato costruttore di friscaletti è Giuseppe Augusto Occhino (a. 70). Lo osserviamo mentre dà gli ultimi ritocchi al tappo (zeppa), e nella prova di accordatura con lo strumento-campione. Taormina, 1993.



Friscaletti. Da sinistra: fori 7+2 p., lung. mm. 209, diam. est. mm. 25, con riccami (incisioni). Area Peloritani, anni Settanta. Fori 7+2p., lung. mm. 211, diam. est. mm. 23, con riccami. Costruttore, Sostene Puglisi. Mili S. Pietro, 1988. Fori 6+1p., lung. mm. 201, diam. est. mm. 21. Costruttore, Giuseppe Sanò. S. Stefano di Briga, anni Sessanta. (Foto di Giangabriele Fiorentino)

temi da ballo moderni (valzer, polca, mazurka), rispetto a *balletti* tradizionali e parafrasi di canzonette.

Lo strumento in dialetto è identificato come *friscalettu*, *frautu*, *fischiettu*, *frischiettu* o *faraùtu*. Parecchi suonatori ci hanno però fatto osservare che la denominazione *friscalettu* o *frischiettu* si riferisce a strumenti di dimensioni ridotte o addirittura al semplice fischietto di canna, mentre il flauto di canna dalle dimensioni standard viene indicato come *frautu*.

Il modello più diffuso di flauto diritto di canna a bocca zeppata nell'area del Messinese è quello con sette fori anteriori e due posteriori.¹¹ Più rari, quelli con sei fori anteriori e uno posteriore.

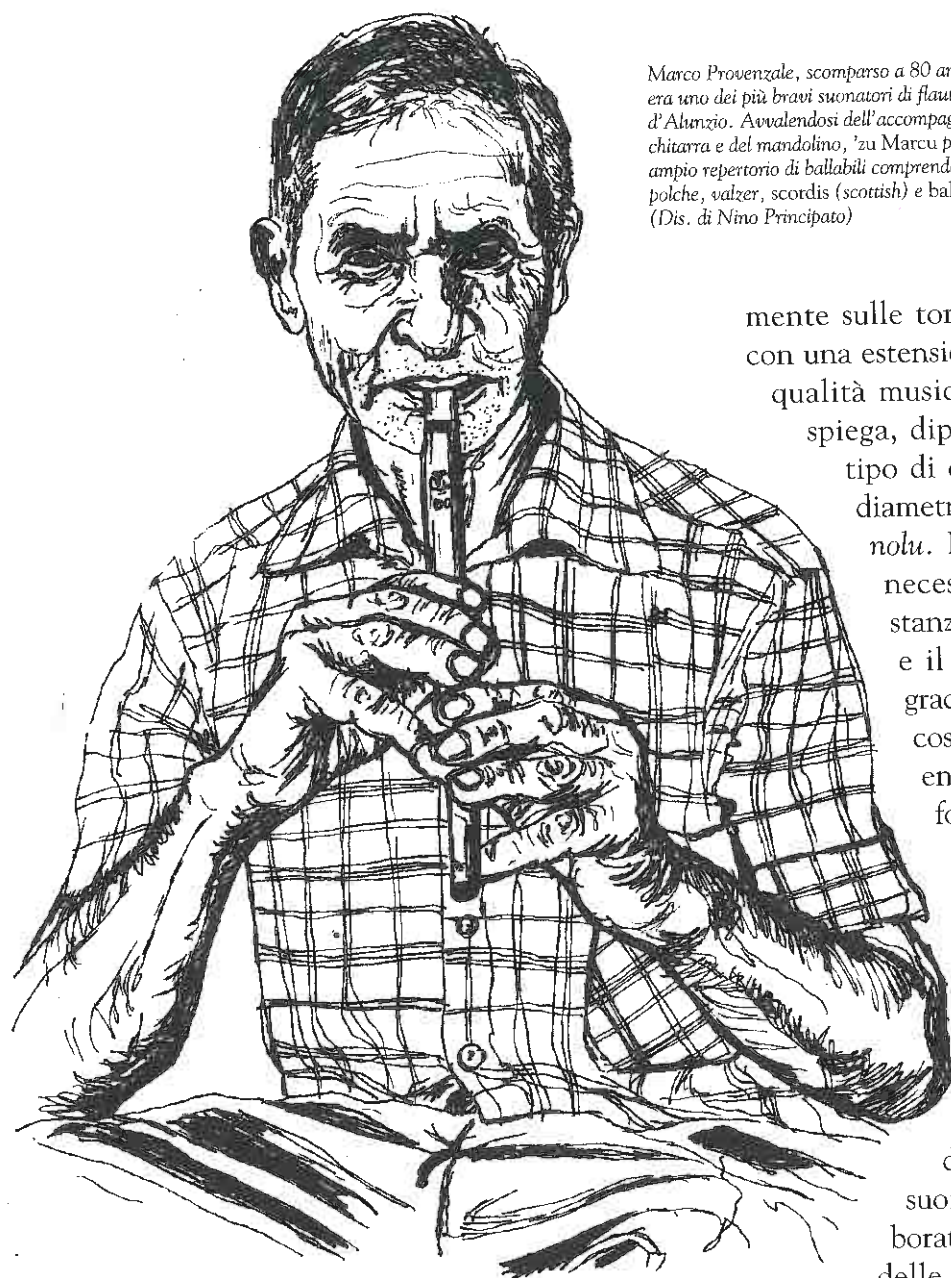
Per la costruzione del flauto si utilizza un segmento di canna del tipo duro (*Arundo donax*) ricavato da piante che crescono in terreni asciutti, esposti a nord.

La prima operazione da compiere è realizzare il becco, quindi si procede all'incisione della finestrella (*finistredda*) e del canale d'insufflazione (*canaledda*). Il tappo è ricavato solitamente da un ramo di oleandro. Prima di procedere alla realizzazione dei fori si

pratica un'incisione di riferimento attorno alla circonferenza della canna (non c'è una misura obbligata da rispettare, i costruttori da noi osservati misurano abitualmente due, tre dita dal margine inferiore della finestrella). Si praticano infine i fori anteriori e posteriori. Anche in questo caso la distanza tra un foro e l'altro è lasciata all'esperienza del costruttore, di solito la misurazione è approssimativa e si basa sulla distanza fornita da un dito.

Per compiere tutte le varie fasi di costruzione di un flauto ci si serve abitualmente di un coltello da tasca ben appuntito. I fori successivamente, per migliorare l'intonazione dello strumento, di solito vengono gradualmente e opportunamente allargati.

A Taormina – luogo dove è difficile pensare che siano sopravvissute porzioni di tradizione popolare – a riscattare il flauto di canna dalla sua effimera condizione di strumento pastorale o, peggio, di «pezzo turistico» pacchianamente decorato, e conferirgli dignità musicale, c'è Giuseppe Augusto Occhino, 70 anni. Quella di dedicarsi alla costruzione di flauti non è stata certo per lui una scelta speculativa o redditizia. La sua



Marco Provenziale, scomparso a 80 anni, nel 1990, era uno dei più bravi suonatori di flauto di S. Marco d'Alunzio. Avvalendosi dell'accompagnamento della chitarra e del mandolino, 'zu Marcu proponeva un ampio repertorio di ballabili comprendente mazurche, polche, valzer, scordis (scottish) e balletti. (Dis. di Nino Principato)

mente sulle tonalità di Do, La, Sol e Sib, con una estensione di un'ottava e mezza. Le qualità musicali di un buon flauto, egli spiega, dipendono essenzialmente dal tipo di canna utilizzata, ovvero dal diametro e dalla lunghezza del *cannolu*. Per l'accordatura prescelta è necessario poi rispettare una distanza obbligata tra la finestrella e il primo foro digitale (cresce gradualmente dal Do al Sol), e il cosiddetto *passu*, ossia lo spazio entro cui vengono incisi i sette fori anteriori e i due posteriori. Tutti i flauti di Occhino sono rigorosamente firmati e portano l'indicazione della tonalità relativa. Come segno distintivo il costruttore pone poi delle fascette adesive colorate. Ad ulteriore riprova dell'affidabilità musicale dei suoi strumenti, Occhino ha elaborato e fatto stampare una tavola delle posizioni digitali affinché si

attività artigianale si svolge difatti in un piccolo locale concesso in affitto dal comune di Taormina.

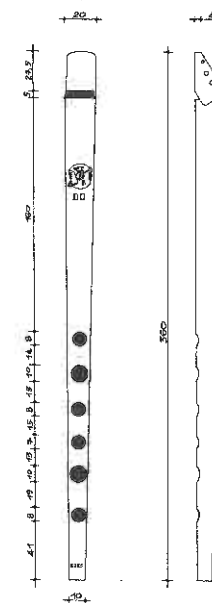
«Il *friscalettu*, dice Occhino, è il cuore del folklore siciliano, e i miei strumenti, aggiunge con orgoglio, sono professionali e da sempre richiesti dai *friscalettari* più bravi, sia messinesi che catanesi». E poi esprime sincero rammarico, pensando che in futuro non ci sarà nessuno ad ereditare la sua esperienza.

Nel rispetto di elementari ma rigorose norme costruttive, consolidate in oltre cinquant'anni di pratica, Occhino realizza flauti perfettamente accordati prevalentemente

possa ricavare la scala cromatica di Do e, per trasposizione anche le altre. Gli acquirenti dei suoi flauti sono i *friscalettari* dei complessi folkloristici e i turisti più esigenti musicalmente.

Al quadro delle presenze sul campo di flauti diritti di canna, bisogna aggiungere quello di ottone di S. Marco d'Alunzio, sui Nebrodi, che si configura come una singolare ed esclusiva emergenza strumentale, dal momento che allo stato attuale delle ricerche, non si sono avuti altri riscontri nel territorio Messinese.

Più specificamente si tratta di una particolare tipologia di flauto diritto con sei fori



Flauto a imboccatura zeppata in ottone, di produzione seriale (in Do). Inizio secolo XX. Sotto: Contradanza eseguita da Marco Provenziale. S. Marco d'Alunzio, 1986. Trascrizione di Nicolò Gulli. (Foto di Giangabriele Fiorentino)

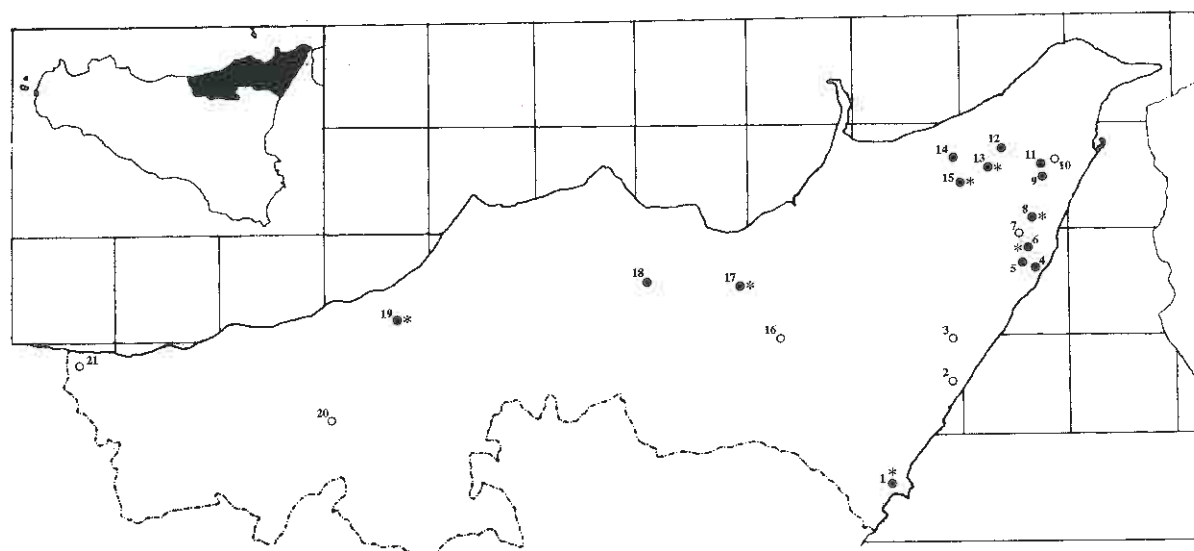


digitali, intonato sulla scala di Do, di produzione seriale continentale, introdotto tra gli anni Venti e Trenta nella pratica strumentale tradizionale locale da Paolo Provenziale, detto *Stidda*, suonatore anche di *pifara* o *bi-fara* (oboe popolare usato in rituali processionali con l'accompagnamento ritmico di tamburi cilindrici) che l'aveva avuto da *mastru* Giuseppe Graziano, sacrista, il quale a sua volta l'aveva acquistato a Palermo. Lo

strumento fu ereditato successivamente dal figlio Marco, scomparso nel 1990, all'età di 80 anni, anche lui abilissimo ed apprezzato suonatore¹².

Le ragioni che determinarono il rapido affermarsi del nuovo strumento a S. Marco d'Alunzio, preferito da molti altri suonatori al più effimero flauto di canna, sono da ricercarsi nella stabile intonazione e nelle garanzie di durata e resistenza offerte.¹³

Distribuzione del flauto*



* Sulla base dei rilevamenti effettuati e delle testimonianze raccolte.

- Centri dove si ricorda per il passato la presenza di suonatori di *friscalettu*
- Centri dove è stato documentato l'uso dello strumento
- * Costruttori di *friscaletti*

- | | |
|--------------------------------|--|
| 1. Taormina | 12. Saponara |
| 2. Sciglio (fraz. Roccalumera) | 13. Rometta |
| 3. Fiumedinisi | 14. Roccavaldina |
| 4. Giampileri Superiore | 15. Pellegrino (fraz. Monforte S. Giorgio) |
| 5. Altolia | 16. Novara di Sicilia |
| 6. Pezzolo | 17. Tripi |
| 7. S. Stefano di Briga | 18. Librizzi |
| 8. Mili S. Pietro | 19. S. Marco d'Alunzio |
| 9. S. Filippo Superiore | 20. Capizzi |
| 10. Bordonaro | 21. Tusa |
| 11. Cumia | |

Note

¹ Salvatore Salomone Marino, *Schizzi di costumi contadini*, Bologna 1977, (ristampa, estratto da "Archivio per lo studio delle tradizioni popolari"), p.34.

² Leopoldo Mastrigli, *La Sicilia musicale*, Bologna 1978, (ristampa dell'originale pubblicato nel 1891), pp.37, 50, 51, 53.

³ Giuseppe Pitre, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, I, Palermo 1899, pp.43,44.

⁴ Hélène Tuzet, *Viaggiatori stranieri in Sicilia nel XVIII secolo*, Palermo 1988, pp.285,305.

⁵ Alexandre Dumas, *Messina la Nobile*, Messina 1989,

(ristampa), p.41.

⁶ Ampio si configura il repertorio etimologico riferito al flauto di canna a bocca zeppata. Nel Settecento l'abate Michele Pasqualino nel suo *Vocabolario siciliano etimologico, e latino* (Palermo), descrive il *friscalettu* come "strumento da fiato rusticale, fatto a guisa di flauto, zufolo". *Friscalleddu* è invece il diminutivo di *friscalettu*, zufolino, zufoletto; *frischettu*, per specie di zufolo, zufolino. Giuseppe Biundi nel suo *Dizionario siciliano-italiano* (Palermo 1857), riprende, per la voce *friscalettu*, la stessa definizione di Pasqualino, ovvero "strumento rusticale, zufolo, piffero, fischietto", aggiungendo poi il *friscalittaru*, "colui che lavora e vende zufoli". Qualche dettaglio in più sulla natura del *friscalettu*, lo aggiunge Sebastiano Macaluso Storaci nel *Nuovo vocabolario siciliano-italiano e italiano-siciliano* (Siracusa 1875), quando lo definisce: "strumento rustico musicale di canne o di legno: zufolo" che vale anche per la voce *frischettu*. Anche Vincenzo Mortillaro, nel *Nuovo dizionario siciliano-italiano* (Palermo 1876), propone la stessa definizione del *friscalettu*, ovvero "strumento rusticale da fiato a guisa di flauto o di canna, o di legno, zufolo, piffero, fischietto", replicando poi la voce *friscalettaru* e aggiungendone un'altra: *friscalittazzu*, pegg. o accr. di *friscalettu*, grande o cattivo zufolo, zufolone, zufolo.

⁷ Salvatore Salomone Marino, *Schizzi...*, cit., p.552

⁸ Un notevole contributo di conoscenza sugli strumenti più ricorrenti nella pratica musicale tradizionale è dovuto alla campagna di rilevamenti promossa dal 1948 al 1969 in Sicilia dal Centro Nazionale Studi di Musica Popolare, i cui esiti compaiono nel catalogo *La ricerca e lo studio dei linguaggi musicali della Sicilia dal 1948 al 1969 attraverso l'opera del CNSMP*, Roma 1970.

⁹ Cfr. Roberto Leydi - Febo Guizzi, *Strumenti musicali popolari in Sicilia*, Palermo 1983, pp. 26, 27.

¹⁰ Una piccola ma rappresentativa raccolta discografica, dove peraltro compare il flauto di canna come strumento solista, è proposta in questo stesso volume.

¹¹ Ad attestare o meglio ad indicare un sottile legame che unisce il flauto diritto di canna ai più remoti aerofoni, riteniamo opportuno annotare quanto scrivono Febo Guizzi e Roberto Leydi in *Le zampogne in Italia* (Milano 1985), pp. 32, 33, a proposito dei legami ipotizzati tra le attuali zampogne meridionali e gli aerofoni dell'antichità, quando rilevano che in "Egitto, nel periodo tolemaico, fu usato un 'monocaulos' con due fori posteriori, uno per ciascun pollice", aggiungendo in nota che il "doppio foro posteriore è anche presente, tuttora, nel tipo più diffuso oggi di *friscalettu* (flauti diritti a bocca zeppata) della Sicilia, ma non figura invece negli altri flauti diritti italiani (Calabria, Campania, Sardegna)".

¹² A riprova della provenienza continentale dello strumento, c'è da aggiungere che Salvatore Provenzale, fratello

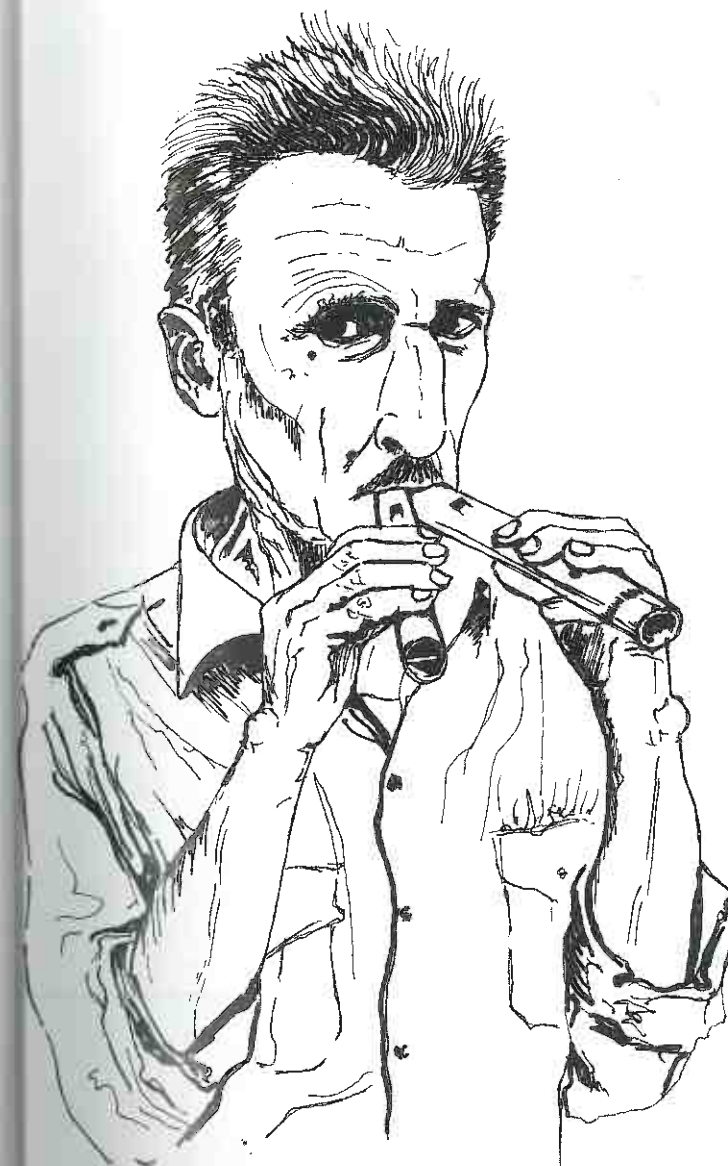
minore di Marco e figlio di Paolo, nei primi anni Quaranta, mentre prestava servizio militare, acquistò a Milano un flauto identico a quello del padre, che poi smarrì e rimpiazzò con un flauto dolce in legno procurato in Germania, dove nel frattempo era stato deportato come prigioniero.

¹³ Gli attuali suonatori di flauto a S. Marco d'Alunzio, dopo la scomparsa di Marco Provenzale e quella di Calogero Latino, sono Salvatore Provenzale, Santi Sansiveri, Antonino Sansiveri, Basilio Vitale e Basilio Arcodia.

Doppio flauto

frautu a paru

Tra gli aerofoni dello strumentario della musica popolare dell'area del Messinese e, più in generale, di quella siciliana, fino a circa dieci anni fa uno dei meno conosciuti e documentati era il dop-



Antonino Saitta (a. 62). Librizzi, 1983. (Dis. Nino Principato)

nostro secolo e, più avanti, nei lavori di ricerca con specifici interessi musicali che, a partire dalla fine degli anni Quaranta¹, giungono fino ai nostri giorni, bisognava accontentarsi di una unica segnalazione sulla sua presenza nella pratica strumentale pastorale, quella fornita da un francese in viaggio nell'Isola intorno ai primi anni dell'Ottocento. Auguste De Sayve, questo il nome del viaggiatore, scrive nel suo *Voyage en Sicile*, Paris 1822, di aver osservato «in una campagna siciliana non precisata giovani pastori che suonavano due flauti imboccati contemporaneamente».²

A questa isolata e generica indicazione, in anni molto più recenti, si era aggiunta la testimonianza di Antonino Mento, anziano suonatore e costruttore di zampogne di S.Cono (frazione di Rometta Superiore, in provincia di Messina) raccolta da Nico Staiti, secondo la quale anche *Mastru Sciuni* in passato costruiva e suonava doppi flauti.³

Informazioni, dunque, esigue non confortate da altri esiti di ricerca e riscontri documentali, tali da accreditare l'ipotesi di una definitiva scomparsa del doppio flauto dallo strumentario della musica pastorale, per lo meno dalla pratica attiva.

Nel 1983, invece, smentendo ogni pessimistica previsione, nel corso di una più ampia campagna di rilevamenti svolta nell'area della provincia di Messina, è stata accertata la «sopravvivenza» del doppio flauto, prima a Librizzi, sui Nebrodi, e successivamente in numerosi paesi e villaggi sui versanti jonico e tirrenico dei Peloritani.⁴



Oltre ad illuminare una delle zone d'ombra della carta etno-organologica siciliana, il ritrovamento del doppio flauto ha incoraggiato ulteriori indagini sul campo fino a giungere, a distanza di qualche anno, ad accertare un'altra inaspettata emergenza strumentale, quella del doppio clarinetto, che ha così consentito di completare il campionario degli aerofoni bicalami del Messinese.⁵

Al di fuori dei confini del territorio siciliano nord-orientale c'è da annotare che il doppio flauto, così come d'altra parte il doppio clarinetto sebbene in maniera più marginale, si aggiunge al più ampio quadro tipologico meridionale che annette presenze strumentali nella vicina Calabria e in Campania.

Di particolare interesse i temi organologici posti dai doppi flauti meridionali in relazione ai legami, più o meno diretti, che possono vantare sia nei confronti degli aerofoni bicalami dell'antichità (flauti e ance)⁶ che con le attuali zampogne in uso, com'è noto, nella stessa area di elezione del doppio flauto. A tal proposito vale la pena ricordare che «l'Italia meridionale e la Sicilia sono le uniche zone europee dove sono in uso flauti dritti a bocca zeppata suonati



in coppia, non legati fra loro, a mani divise (esattamente come per il doppio chanter delle zampogne)».⁷

Per quanto riguarda le possibili relazioni di parentela attribuibili all'odierno doppio flauto con gli aerofoni bicalami dell'antichità, Roberto Leydi più in particolare scrive che «se a prima vista, i doppi flauti sembrano suggerire l'immagine (molto seducente) dell'*aulos* greco non può essere trascurabile il fatto che le due canne dell'*aulos* non erano flauti ma montavano ance doppie o semplici».⁸ D'altra parte va rilevato che «non soltanto il doppio flauto, ma lo stesso flauto dritto semplice non sembrano avere consistenti attestazioni nelle fonti iconografiche classiche (...)».

«Che non siano a noi pervenuti esemplari di canna o di legno è perfettamente comprensibile e il fatto che il flauto non trovi posto nell'iconografia greca e romana potrebbe dimostrare che l'uso di questi strumenti era limitato a fasce pastorali, mentre lo spazio musicale riservato agli aerofoni era quasi esclusivamente riempito, nella pratica

A fianco: Thalia suona l'*aulos*. La musa della commedia è raffigurata, assieme al danzante papposileno Silos e a un giovane satiro, in un grande cratere a calice di maestro siceliota della metà del IV sec. a.C. Museo archeologico eoliano di Lipari.
Sotto: doppio flauto dei Peloritani. Costruttore, Giuseppe Sanò. S. Stefano di Briga, anni Sessanta.
Nella pagina accanto: Nino Sergio (a. 56). Giampileri Superiore, 1992, e trascrizione di una sua ciaramiddata. (Dis. di Nino Principato, foto di Giangabriele Fiorentino, trascrizione di Nicolò Gulfi)



'a ritta
flauto dr

'a manca
flauto sr

'a ritta
flauto dr

'a manca
flauto sr

'a ritta
flauto dr

'a manca
flauto sr

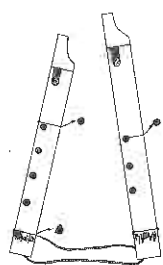
'a ritta
flauto dr

'a manca
flauto sr

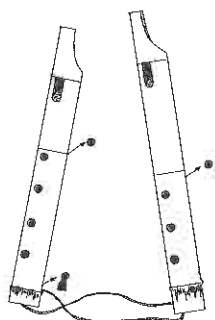




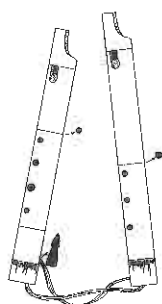
Flauti di canna a imboccatura reppata, diritti, doppi. Area dei Peloritani. Costruttore, Sostene Puglisi. Mili S. Pietro, 1987.
(Foto di Giangabriele Fiorentino)



Due canne legate: 'a ritta, fori 4 + 1 p., lung. mm. 198, diam. est. mm. 20;
'a manca, fori 3 + 1 p., lung. mm. 218, diam. est. mm. 20 (in SI). Co-
struttore, Sostene Puglisi. Mili S. Pietro, 1987.



Due canne legate: 'a ritta, fori 4 + 1 p., lung. mm. 250, diam. est. mm. 26;
'a manca, fori 3 + 1 p., lung. mm. 268, diam. est. mm. 26 (in SOL). Co-
struttore, Giuseppe Sanò. S. Stefano di Briga, anni Sessanta.



Due canne legate: 'a ritta, fori 4 + 1 p., lung. mm. 210, diam. est. mm. 22;
'a manca, fori 3 + 1 p., lung. mm. 240, diam. est. mm. 22 (in SIb). Co-
struttore, Giuseppe Sanò. S. Stefano di Briga, anni Sessanta.



Giuseppe Foti (a. 62). Pezzolo, 1983.
Foti è uno dei pochi costruttori
di doppio flauto dei Peloritani.



'urbana' (potremmo dire 'colta'), dalle ance doppie (...). Il parallelo fra gli attuali doppi flauti dell'Italia meridionale e l'*aulos* e la tibia va quindi avanzato con molta cautela, anche se non si può escludere che, almeno in qualche caso, i doppi flauti attuali 'derivino' dalle doppie ance, suonate in coppia, dell'età classica. Ma allo stesso modo, si potrebbe vedere nei doppi flauti una derivazione dai doppi clarinetti delle culture mediterranee e orientali. Così come si potrebbe avanzare l'ipotesi che, almeno per qualche tipo, il rapporto non sia da ricercare in arcaiche discendenze, bensì in una 'discendenza' dalla zampogna.⁹

Delineato l'ampio e problematico ambito organologico entro il quale si collocano il doppio flauto di Librizzi e quello dei Peloritani, soffermiamoci ora sui dati di prima mano raccolti nel corso della ricerca, dando conto delle funzioni svolte da essi nella pratica strumentale, dei loro caratteri morfologici, delle loro peculiarità organologiche e, ancora, delle modalità costruttive.

Dalla testimonianza fornita dall'unico suonatore di Librizzi, Antonino Saitta,¹⁰ si è potuto accertare che almeno fino a trenta quarant'anni fa il doppio flauto era particolarmente diffuso in quel territorio. Si contavano, così ci ha detto Saitta, almeno dieci suonatori. Di solito erano i *ciaramiddari* (suonatori di zampogna) a dedicarsi alla pratica strumentale del doppio flauto, così come a quella del flauto diritto di canna.

Saitta ha imparato a costruire e suonare lo strumento in età giovanile da uno zio – anche il padre ed altri parenti ne conoscevano l'uso – per poi dedicarsi alla più impegnativa zampogna (ne ha una datata 1832). Al doppio flauto si riconosceva uno spazio musicale pienamente autonomo, in grado

cioè di competere alla pari, come strumento da festa, con zampogna e flauto. Ciò era possibile, ci ha spiegato Saitta, per le non comuni qualità virtuosistiche dei suonatori e, aggiungiamo noi, per lo schema d'intonazione dello strumento che replica sostanzialmente, come vedremo meglio più avanti, quello del flauto diritto, consentendo così al doppio flauto di far suo il repertorio di balli più in voga, ovvero polche, mazurke, valzer, contradanze. Non a caso lo strumento si suonava talvolta in coppia con il flauto diritto di canna, avvalendosi anche del supporto ritmico del tamburello.

Nel tempo la pratica dello strumento, al pari di tutte le altre espressioni musicali di tradizione, è andata gradualmente riducendosi e il suonatore di Librizzi, con molta probabilità, è ormai l'unico depositario della prassi esecutiva e delle competenze tecnico-esecutive relative al doppio flauto.



A fianco: Andrea Trimarchi (a. 76). S. Filippo Superiore, 1989. Trimarchi è uno dei più anziani suonatori del doppio flauto dei Peloritani.
Sotto: doppio flauto dei Peloritani. Costruttore, Giuseppe Foti. Pezzolo, 1984.

flauto, così come al doppio clarinetto, una funzione, per così dire, esclusivamente didattica.

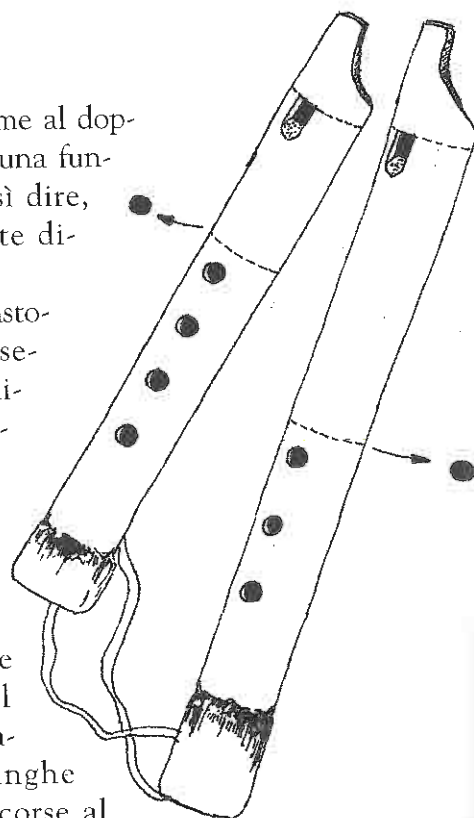
I figli dei pastori-suonatori, secondo un codice di trasmissibilità generazionale legato ai modelli dell'imitazione, anche per ciò che riguardava il sapere musicale, nelle lunghe giornate trascorse al seguito del gregge da governare, acquisivano le prime nozioni di tecnica strumentale, provando a ditéggiare contemporaneamente e separatamente sulle due singole canne che formano il doppio flauto, così come avviene sui due *chanter*s della zampogna, abbozzando le prime elementari frasi melodiche su quella più corta, 'a ritta, (abituale tenuta dalla mano destra), ed eseguendo simultaneamente su quella più lunga delle note di accompagnamento ritmico-armonico.

Il doppio flauto è indicato in dialetto *frautu a paru* perché formato da una coppia (un *paru*) di flauti di canna a bocca zeppata di lunghezza diseguale.¹² La canna più lunga ('a manca o *masculu*) presenta tre fori anteriori nel tipo di Librizzi e tre più uno posteriore alto negli strumenti dell'area dei Peloritani; la canna più corta ('a ritta o *fimmina*) presenta invece quattro fori e uno posteriore alto in ambedue i tipi.

Ben diverso, invece, il ruolo assolto dal doppio flauto nell'area dei Peloritani nell'ambito della pratica strumentale della fascia agro-pastorale. A parte la sua più elevata incidenza sul territorio, c'è da evidenziare che tutti i suonatori da noi conosciuti hanno indicato il doppio flauto, a differenza di quanto documentato per Librizzi, come strumento secondario e complementare rispetto alla conoscenza e all'uso della zampogna, strumento elettivo di festa dell'area in esame.

Al doppio flauto dei Peloritani non si è infatti mai riconosciuto un ruolo musicale pienamente autonomo, fino al punto di assolvere i compiti musicali festivi dal carattere spiccatamente socializzante, svolti abitualmente dagli altri strumenti.

Tutte le testimonianze raccolte d'altra parte concordano nel riconoscere al doppio



A fianco: doppio flauto dei Peloritani. Due canne legate, 'a ritta fori 4 + 1 p., lung. mm. 196 diam. est. mm. 19., 'a manca 3 + 1 p., lung. mm. 215 diam. est. mm. 19, (in LAB).
Costruttore, Giuseppe Sanò.
S. Stefano di Briga, anni Sessanta.
Sotto: Sostene Puglisi e la trascrizione di un suo balletto eseguito al doppio flauto.

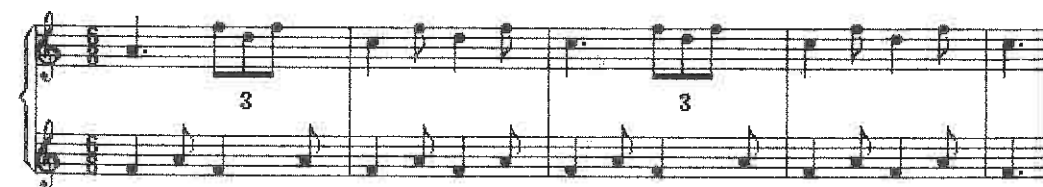
La particolare disposizione dei fori digitali, non parallela fra le due canne, e la conseguente successione di suoni prodotti (5 sulla canna più lunga e 6 su quella più corta) posti fra loro ad intervalli di terza, consente al doppio flauto dei Peloritani di replicare lo stesso schema d'intonazione della zampogna a paro. Lo stile d'esecuzione e il repertorio dello strumento dei Peloritani sono d'altra parte modellati su quelli della *ciaramedda*. I temi musicali eseguiti al doppio flauto sono detti appunto *ciaramiddati*, cioè ad imitazione di quelli eseguiti alla zampogna.

Tra i più bravi costruttori di *frauti a paru* dei Peloritani, Nino Sergio, suonatore di flauto e doppio flauto di Giampilieri Superiore, ricorda Giuseppe Sanò (classe 1897), scomparso nel 1978 a 81 anni. Originario di Monforte San Giorgio, sul versante settentrionale dei Peloritani, Peppi Pileddu, così era meglio conosciuto Sanò, viveva a Santo Stefano di Briga. Oltre a *ccunzari* e 'ccuddari i *ciarameddi* - ci informa Sergio - Sanò realizzava con grande abilità flauti e doppi flauti. A differenza degli altri *frauti a paru* dei Peloritani, quasi sempre carenti sotto il profilo dell'accordatura, quelli del suonatore-costruttore di Santo Stefano di Briga risultavano solitamente intonati. Sergio conserva dei tanti costruiti da Sanò, sei *frauti a paru* costruiti tra gli anni Sessanta e Settanta, dal diverso taglio tonale e dunque con lunghezze e diametri delle canne differenti tra loro. Più in particolare, le canne dello strumento più piccolo misurano rispettivamente mm.



'a ritta
flauto sr

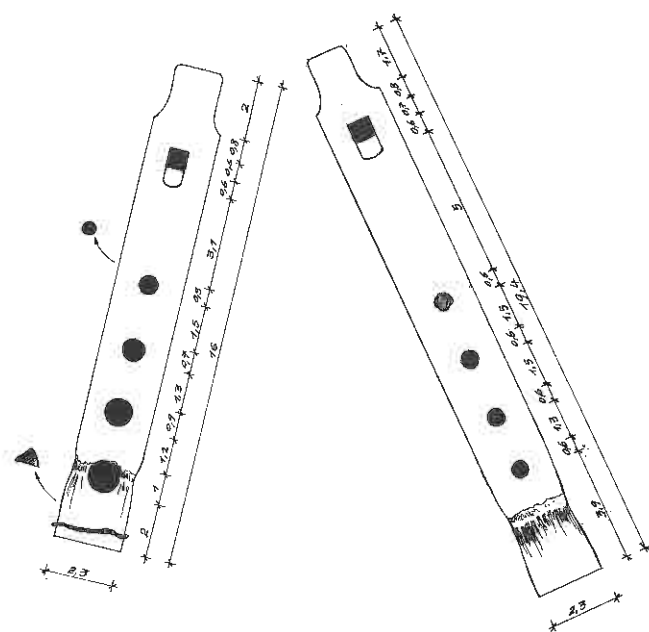
'a manca
flauto sr





170 ('a ritta) e mm. 185 ('a manca) per un diam. est. di mm. 20, mentre quelle del *frautu a paru* più grande, mm. 250 e mm. 270, per un diam. est. di mm. 25.

Il doppio flauto di Librizzi, pur proponendo la stessa disposizione di fori digitali degli strumenti dei Peloritani, se si eccettua l'assenza di quello posteriore della canna più lunga, replica, come detto prima, un diverso impianto d'intonazione. La nota più grave, quella emessa dalla canna più lunga, non



corrisponde difatti, come nel caso del doppio flauto dei Peloritani, al quinto grado della scala relativa, ma alla sua tonica.

Potendo così disporre di una scala diatonica determinata dalla somma dei cinque suoni prodotti dalla canna più lunga e dei sei suoni di quella più corta, (si ricordi che la canna più corta replica due identiche note di quella più lunga), non è risultato affatto difficile ai suonatori di doppio flauto di Librizzi mutuare dal flauto dritto di canna

3

'a ritta flauto dr

'a manca flauto sr

'a ritta flauto dr

'a manca flauto sr

'a ritta flauto dr

'a manca flauto sr

Nella pagina accanto.

In alto: doppio flauto di Librizzi: 'a ritta fori 4 + 1 p., lung. mm. 166, diam. est. mm. 17; 'a manca fori 3, lung. mm. 196 (un quarto foro in alto è chiuso con cera), diam. est. mm. 17 (in REb). Costruttore, Antonino Saitta. Librizzi, 1949.

In basso: trascrizione di una polca eseguita dal suonatore di Librizzi con un doppio flauto costruito nel 1941.

A destra: Nino Sergio. Giampileri Superiore, 1985.

(Dis. di Nino Principato, foto di Giangabriele Fiorentino, trascrizione di Nicolò Gulli)

(*friscalettu*) lo stile esecutivo e il repertorio di musiche da ballo.

Ancora sulla prassi musicale, c'è da osservare che tra le due canne che compongono il doppio flauto, tenute contemporaneamente in bocca unite o divaricate e suonate a mani divise, è prevista una rigida divisione di compiti musicali. La funzione melodica è affidata alla canna più corta mentre quella armonica-ritmica alla più lunga. C'è tuttavia da precisare che talvolta, soprattutto nel caso di Librizzi, il suonatore ricorre alle note della canna più lunga per completare la frase melodica.

Di assoluto rilievo le non comuni qualità di abilissimo suonatore di Antonino Saitta, la cui rigorosa tecnica esecutiva, che spesso giunge al puro virtuosismo, gli consente di dare vita ad interpretazioni davvero esemplari di temi da ballo (polche, mazurke, valzer) risolvendo, peraltro, con estrema disinvoltura problemi tecnico-esecutivi non facili, quali il far tacere una canna, ponendo la lingua all'imboccatura, per proseguire il canto con l'altra.

Osserviamo ora da vicino le principali fasi di realizzazione di un doppio flauto.

Scelta una pianta di *Arundo donax*, ovvero una stela di canna del tipo dura (*siccagna*) cresciuta su terreni asciutti esposti a nord, troncata nei mesi di gennaio o febbraio, quando la pianta è a riposo, e lasciata stagionare per almeno un anno, si ricavano due segmenti di canna (*cannoli*) di lunghezza diseguale e con nodo inferiore.

Quindi si procede alla realizzazione dei due singoli flauti che formano lo strumento. Nel caso degli strumenti dei Peloritani si



inizia a lavorare la canna più corta, mentre per gli strumenti di Librizzi quella più lunga.

Il costruttore, che s'identifica quasi sempre con il suonatore, servendosi di un affilissimo coltello da tasca, o di altre lame specificamente utilizzate per tale uso, con pochi tagli netti e precisi dà forma al becco dello strumento; poi con estrema cura ed abilità intaglia il canale d'insufflazione (*canaledda*) e la finestrella rettangolare dove s'infrange il soffio (*finistredda*). Un ramo di oleandro (Peloritani) o di nocciolo (Librizzi), preventivamente ripulito dalla corteccia, s'introduce poi al di sotto del becco, e gradualmente lo si intaglia a formare un tappo o zeppa, finché diventi tutt'uno con il tubo sonoro e dunque con il becco. Si passa poi alla realizzazione dei fori digitali. A due dita circa dalla finestrella il costruttore incide 'a signa, una circonferenza di riferimento al di sotto della quale, sulla parte anteriore della canna, su uno stretto piano longitudinale libe-



Da sinistra:
suonatore di aulos (terracotta,
commedia di mezzo), IV
sec. a. C. "Investitura
a cavaliere di S.
Francesco", Simone
Martini, 1317 c.
(part.). "L'allego-
ria delle tre età",
Tiziano, 1512
(part.).

rato dalle fibre corticali, vengono incisi, sulla canna più corta, (sia per gli strumenti dei Peloritani che per quelli di Librizzi), quattro fori digitali alla distanza di circa un dito l'uno dall'altro ed uno posteriore posizionato leggermente in alto rispetto all'incisione circolare di riferimento. Sulla canna più lunga del doppio flauto di Librizzi s'incidono poi tre fori, mentre su quella dello strumento dei Peloritani tre più uno posteriore.

Ultimati i due flauti si procede alla delicata fase dell'accordatura che richiede, com'è ovvio, particolari doti musicali. Più specificamente, nel caso di Librizzi il suonatore-costruttore accorda la canna più corta su quella più lunga, in maniera opposta da quanto osservato nell'area dei Peloritani. In tutti e due i casi tuttavia si procede alla verifica dell'esatta successione, e quindi dei giusti intervalli, tra una nota e l'altra. Le eventuali correzioni sono rese possibili dal graduale allargamento dei fori digitali, inizialmente appena abbozzati, più raramente dal loro restringimento mediante l'impiego di cera d'api.

Fondamentale poi la verifica dei giusti rapporti d'intonazione fra le due canne, dal momento che la canna più corta "raddoppia" o meglio ha in comune con quella più lunga due note nel doppio flauto di Librizzi e tre in quello dei Peloritani. Per migliorare ulteriormente l'accordatura dello strumento, talvolta si praticano altre aperture sulle canne, solitamente sulla parte posteriore, o s'inseriscono sulla sezione inferiore, lungo il

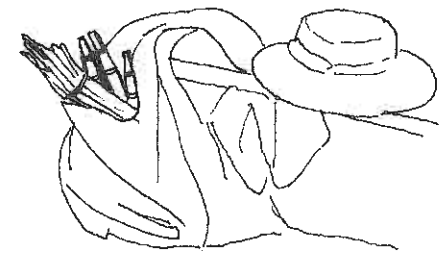
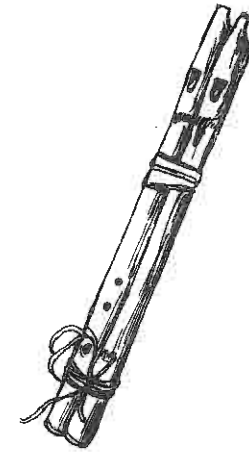
diametro, dei bastoncini.

Da annotare infine che le due canne del doppio flauto dei Peloritani, a differenza di quelle libere dello strumento di Librizzi, vengono unite alle due estremità inferiori da una cordicella.

Ultimata questa ricognizione sul doppio flauto dei Peloritani e su quello di Librizzi, resa possibile dalle preziose testimonianze fornite dai suonatori, rivolgiamo ora la nostra attenzione agli esiti di ricerca, peraltro di particolare interesse, relativi alle fonti bibliografiche ed iconografiche.

Aggiungendosi al più ampio quadro organologico di riferimento, i dati raccolti ci consentono non solo di osservare il doppio flauto in Sicilia al di fuori della porzione nord-orientale, ovvero della provincia di Messina, ma di retrodatare la sua presenza rispetto alle indicazioni bibliografiche precedenti, configurando così una sua più ampia diffusione sul territorio e una pratica strumentale di più antica memoria.

Jean Houel, in Sicilia per ben quattro anni, dal 1776 al 1788, nel suo *Viaggio pittorico nelle isole di Sicilia, Malta e Lipari*, dove si parla «della natura dei costumi degli abitanti e di alcune usanze», una indagine sul campo molto puntuale e scrupolosa, riferisce di andare verso Sciacca in compagnia di pastori che «suonano un flauto doppio, anzi due flauti. Essi imboccano contemporaneamente le estremità dei due flauti e ne suonano uno con ogni mano, la sinistra fa da basso...».¹³



Da sinistra:
"Natività", ignoto, XVI sec. (part.).
"Scena pastorale", Pietro D'Asaro, 1630 c., (part.).
"Adorazione dei pastori", Antonio Catalano il Vecchio, XVI sec. (part.).
(Dis. di Nino Principato)

Pur non fornendo informazioni sulla tipologia degli strumenti, il viaggiatore francese, descrive con precisione la tecnica esecutiva sostanzialmente affine a quella ancor oggi utilizzata dai suonatori di doppio flauto dei Peloritani e di quello di Librizzi.

Per quanto riguarda poi le fonti iconografiche - alle quali ormai la ricerca etno-organologica si rivolge per ricavare o dedurre dati sui profili organologici degli strumenti del passato, sulle forme musicali dominanti, cogliendo così indicazioni sul "sapere musicale" affidato prima alla trasmissione orale - c'è da dire che la ricerca ha offerto materiali di particolare rilievo.

Prima di soffermarci sui documenti iconografici che mostrano legami più o meno diretti con gli odierni doppi flauti, annotiamo altre interessanti indicazioni figurativo-tipologiche, entro un più ampio quadro storico e geografico di riferimento. Le più remote si ricavano dalle pitture vascolari e dalle maschere della commedia greca, che si osservano tra i reperti del Museo archeologico eoliano di Lipari, riferiti però più verosimilmente ad *aulos* (strumenti ad ancia doppia) che a doppi flauti.

Ad attestare poi «la continuità di raffigurazioni di doppi calami dal Basso impero, alla cultura bizantina e, in occidente, all'Alto Medioevo e oltre...»¹⁴ da leggere, soprattutto in epoca medievale e rinascimentale, non solo come «residua e persistente fortuna che l'*aulos* classico avrebbe incontrato presso i pittori»¹⁵, ma piuttosto come esiti figurativi

di «concreti progetti sonori (...) su basi musicali ovviamente nuove dettate dalla nuova pratica contrappuntistica»¹⁶, c'è il suonatore di doppio flauto, che si osserva tra i musicisti dell'*Investitura a cavaliere di San Francesco* di Simone Martini (1317 c.), e lo strumento, da catalogare, presumibilmente come il primo, tra i modelli d'epoca standardizzati, che compare ne *L'allegoria delle tre età* di Tiziano (1512).

Riferiamo ora dei documenti iconografici siciliani, datati tra il XV e XVIII secolo, che offrono un originale contributo di conoscenza oltre che sul doppio flauto sugli altri strumentari pastorali siciliani.

La *Natività* di ignoto del secolo XVI, conservata nella chiesa della SS. Trinità e San Marziano, a Lentini, in provincia di Siracusa, mostra un suonatore di doppio flauto dalle canne particolarmente lunghe rispetto agli odierni strumenti. I fori digitali sono posti, come si deduce dalla posizione della mano del suonatore nella porzione inferiore della canna, almeno su una, in quanto l'altra è in parte coperta da un'altro pastore che osserva il Bambino Gesù.

Di particolare rilievo il doppio flauto proposto da Pietro d'Asaro nella sua *Scena pastorale* (1630 c.). Lo strumento, difatti, si discosta da quelli rilevati nell'area del Messinese, configurando così un'ulteriore tipologia del doppio aerofono. Lo strumento è formato da due canne di eguale lunghezza, di cui solo una presenta tre fori digitali. L'altra, evidentemente, funziona da bordone. Il

Antonino Saitta.
Librizzi, 1983.
(Dis. di Nino Principato)

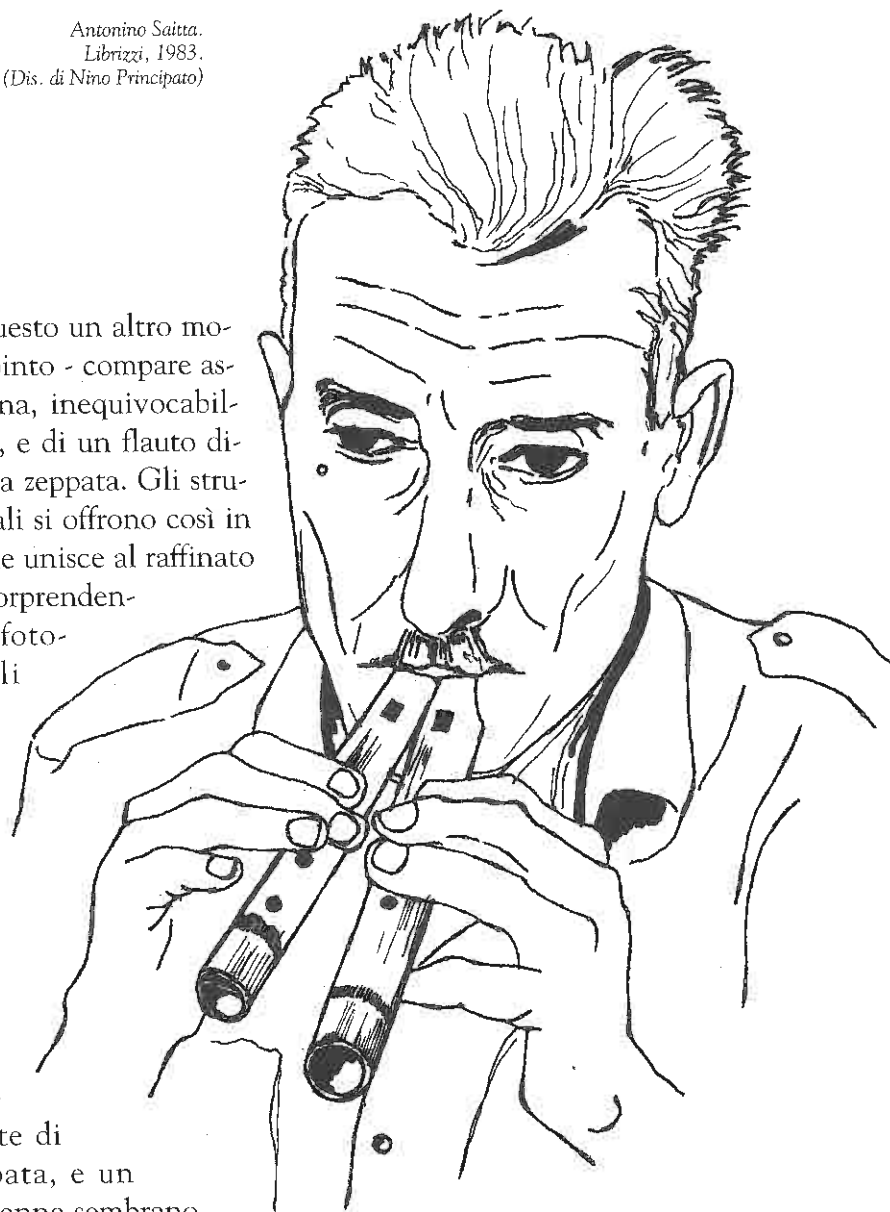
doppio flauto - ed è questo un altro motivo d'interesse del dipinto - compare assieme ad una zampogna, inequivocabilmente del tipo a paro, e di un flauto diritto di canna a bocca zeppata. Gli strumenti musicali pastorali si offrono così in una vista d'insieme che unisce al raffinato tratto pittorico, una sorprendente precisione, quasi fotografica, dei profili morfologici e dei dettagli strutturali.

Del XVI secolo è anche una *Adorazione dei pastori* di Antonio Catalano il Vecchio, dove si osservano dentro una bisaccia poggiata per terra, la parte superiore di un flauto diritto presumibilmente di canna a bocca zeppata, e un doppio flauto le cui canne sembrano legate fra loro nella porzione superiore.

Di epoca settecentesca è invece una decorazione posta sulla superficie lignea della cantoria della chiesa di S. Domenico, a Militello Rosmarino. Tra i nove angeli musici e cantori "in vari e leggiadri atteggiamenti", se ne nota uno che suona un doppio flauto.

Al repertorio iconografico fin qui osservato, bisogna ora aggiungere una fotografia, datata 1885 c., riferibile al territorio di Barcellona Pozzo di Gotto. Allo stato attuale delle ricerche costituisce una delle testimonianze fotografiche più rare e antiche della pratica strumentale popolare nel Messinese.

L'immagine propone una scena allestita con grande cura all'interno di una corte prospiciente una casa patronale, dove i proba-



bili proprietari si lasciano riprendere dall'obiettivo fotografico assieme ad un gruppo di suonatori posti su un piccolo e improvvisato palco.

Al centro si osserva una coppia di danzatori impegnati nella tipica figurazione di danza che mima un duello, con in mano presumibilmente delle *scattagnette* (idiofoni in legno). Dietro, su un piano di tavole rialzato, il gruppo di strumentisti che comprende due suonatori di tamburello, uno di tamburo a frizione, e uno di doppio flauto, dalle canne piuttosto lunghe e con i fori posti nella porzione inferiore delle due canne, dunque dai profili morfologici diversi rispetto agli strumenti rilevati sul campo nel corso delle nostre ricerche.



Una rara immagine fotografica della fine del secolo scorso che ritrae un gruppo di suonatori. Da sinistra, così come evidenzia il disegno, si osservano un suonatore di tamburello, uno di doppio flauto e, ancora, un suonatore di tamburo a frizione e un altro di tamburello. I due danzatori che mimano un duello (schemmata), stringono tra le mani le scattagnette. Territorio di Barcellona, 1885 c. (Dis. di Nino Principato)





Sostene Puglisi. Mili S. Pietro, 1974.
Nella pagina accanto: sequenza delle principali fasi di costruzione di un doppio flauto. Costruttore, Sostene Puglisi.
Mili S. Pietro, 1989.

Riportiamo il testo di una conversazione avuta con Puglisi sul doppio flauto:

A quale età ha imparato a suonare il *frautu a paru*?

Avevo all'incirca 10, 11 anni. Ascoltavo gli altri, li osservavo e poi li imitavo.

Oltre a suonare il doppio flauto lei suona la zampogna e il flauto, ma quale strumento ha imparato prima?

E' stato il doppio flauto. Mi aiutava a "sciogliere" le dita e a suonare su due canne distinte. Ciò mi ha permesso, poi, di passare alla zampogna.

C'erano molti suonatori di doppio flauto nell'area dei Peloritani?

Sì, erano parecchi. Quasi tutti quelli che suonavano la zampogna erano in grado di usare il doppio flauto.

Quelli in grado di costruire un doppio flauto erano parecchi?

No, solo alcuni. Solitamente quelli capaci di cunzari e 'ccuddari 'a ciaramedda costruivano i doppi flauti.

Il doppio flauto veniva utilizzato per eseguire il repertorio di ballabili tipici del flauto e della zampogna?

No, lo strumento non era impiegato in occasione di feste. I temi che si suonavano al doppio flauto erano detti ciaramiddati.

Lei è ormai uno dei pochi a costruire doppi flauti, ma ricorda suonatori del passa-

to che costruivano tali strumenti?

Io ricordo Giuseppe Sanò di Santo Stefano di Briga. Oggi invece, oltre me solo Giuseppe Foti di Pezzolo costruisce doppi flauti.

Che tipo di canna viene utilizzata per realizzare un doppio flauto?

E' una canna dura siccagna, quella che cresce nei terreni asciutti.

I due segmenti di canna devono essere ricavati dalla stessa pianta?

Certo, i cannoli si tagliunu dalla stessa pianta altrimenti 'u sonu divaria. Se hanno sezioni diverse si hanno difficoltà ad intonarle correttamente.

Ci può descrivere le principali fasi di costruzione di un doppio flauto?

La prima cosa da fare è tagliare i cannoli, poi si fa 'u beccu, quindi 'a canaledda e a finistredda.

E per realizzare il tappo che tipo di legno si utilizza?

'U landraru (l'oleandro), perché è duci (dolce, facile da lavorare).

Per realizzare poi i fori che riferimento utilizza, c'è una distanza obbligata da rispettare?

Da' finistredda io calcolo la distanza di due dita pi' fari 'a signa (un'incisione attorno alla canna), al di sotto da' signa incido 'u primu puttusu, al di sopra d'arreti, l'altro. E poi a distanza faccio gli altri buchi (quattro sulla canna ritta destra, e tre su quella manca, sinistra)

Quale canna realizza prima?

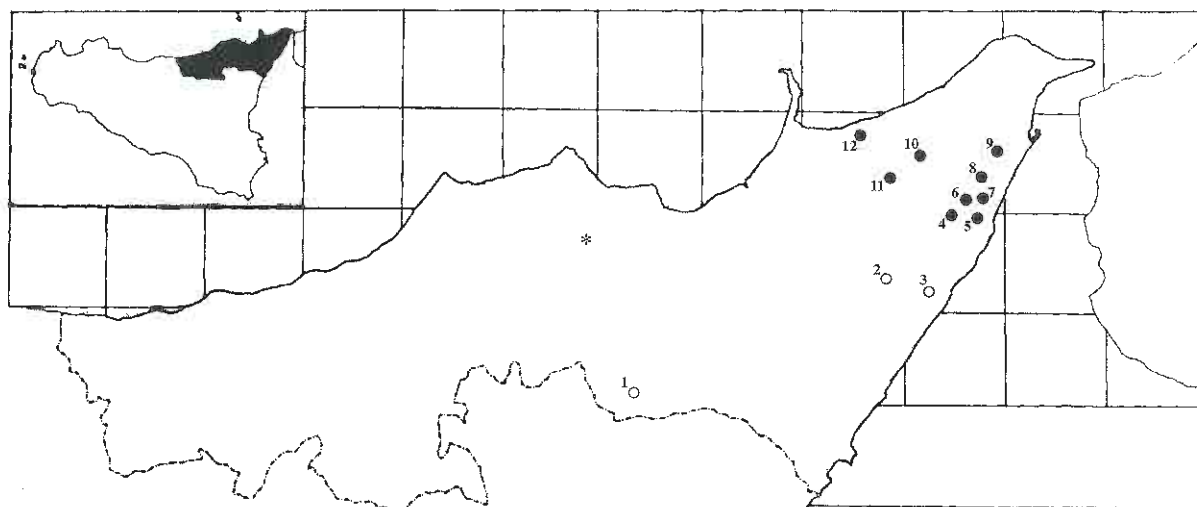
'A ritta, chidda chi cumanna 'u sonu. Poi passo a quella più lunga, accordandola sulla canna più corta.

E per accordare ulteriormente lo strumento che accorgimenti utilizza?

Allargo i fori, e se è necessaio pratico un'apertura sulla parte posteriore in basso, supra 'u ruppu (nodo).



Il doppio flauto nella provincia di Messina*



* Sulla base dei rilevamenti effettuati e delle testimonianze raccolte.

- Località dove si indica per il passato l'uso del doppio flauto
- Località dove si è documentata la pratica attiva del doppio flauto
- * Doppio flauto di Librizzi

- | | |
|--|--|
| 1. Malvagna | 11. Pellegrino (fraz. di Monforte San Giorgio) |
| 2. Mandanici | 12. Scala Torregrotta |
| 3. Sciglio (fraz. di Roccalumera) | |
| 4. Giampilieri Superiore | |
| 5. Molino | |
| 6. Pezzolo | |
| 7. S. Stefano di Briga | |
| 8. Mili San Pietro | |
| 9. S. Filippo Superiore | |
| 10. Gimello (fraz. di Rometta Superiore) | |

Note

¹ Un sistematico impegno di ricerca sul patrimonio musicale siciliano, vocale e strumentale, è stato promosso a partire dal 1948 dal Centro Nazionale Studi di Musica Popolare di Roma, che nel 1970 ha curato la pubblicazione del catalogo, *La ricerca e lo studio dei linguaggi musicali della Sicilia dal 1948 al 1969 attraverso l'opera del CNSMP*.

² Roberto Leydi - Febo Guizzi, *Strumenti musicali...*, op. cit., p. 49.

³ Ibid., p. 49.

⁴ Roberto Leydi, in *Doppi Flauti zeppati diritti* (Campania, Calabria, Sicilia), in "Culture Musicali" quaderni di etnomusicologia, n° 42 1983, p. 221, ci informa di un altro tipo di doppio flauto "segnalato da Orazio Corsaro per il paese di Malvagna dove un suonatore (un certo Restuccio, morto nel 1974) suonava un doppio flauto con i seguenti fori: canna destra mm. 7 fori (+ posteriore 1?), sinistra

mm. 7 0 fori. La canna sinistra era retta con i denti, essendo entrambe le mani impegnate sulla canna destra. Sarebbe trattato, in realtà, di un normale *friscalettu* a sette fori anteriori (e, normalmente, due posteriori) suonato con una canna di bordone".

⁵ Le prime testimonianze sull'uso del doppio clarinetto di canna nella pratica strumentale tradizionale le abbiamo raccolte nel novembre del 1988 a San Filippo Superiore e successivamente a Pellegrino (frazione di Monforte San Giorgio) e a Mili San Pietro.

Paolo Vinci, uno dei nostri primi informatori, ha indicato nel doppio clarinetto, uno strumento secondario, destinato per lo più ai ragazzi e, dunque, omologabile come strumento giocattolo o, per lo meno, propedeutico all'uso degli altri aerofoni pastorali. Per un ulteriore approfondimento rimandiamo alla specifica sezione riservata, appunto, al doppio clarinetto.

⁶ Anthony Baines, in *Storia degli strumenti musicali*, Milano 1983, p. 235, ci informa che la comparsa del flauto policamo si registra attorno al terzo millennio a.C., quando al più antico flauto di canna privo d'imboccatura (la cui esistenza è stata accertata nell'alto Egitto e che aveva conosciuto una versione moderna con sei fori e più nel periodo ellenistico - il *nay* arabo e il *kaval* dei Balcani sono tra i flauti moderni con lo stesso numero di fori - si sostituirono una strana serie di canne ad ancia che da quel momento in poi monopolizzarono la musica per strumenti a fiato dell'antichità culminando nell'*aulos* greco e nella tibia romana che durarono fino all'alto medioevo.

Ancora in relazione alla comparsa dei doppi aerofoni ad ancia nella Grecia antica, cui i doppi flauti moderni sono legati da remoti vincoli di parentela, André Schaeffner, in *Origine degli strumenti musicali*, Palermo 1978, p. 321, cita "la leggenda antica quale è riportata da *Floridia* di Apuleio, secondo la quale Iagnis padre e maestro di Marsia inventò l'*aulos* o tibia doppia: innanzitutto nel suonare distanziò le mani l'una dall'altra (*manus discapedinavit*); animò due oboe con un unico soffio (*duas tibias uno spirit animavit*); e servendosi contemporaneamente delle canne di sinistra e destra, produsse per la mescolanza di un suono acuto e di un bordone grave l'accordo musicale (*acuto tinnitu et gravi bombo, concetum musicum miscuit*)".

⁷ Febo Guizzi-Roberto Leydi, *Le zampogne...*, op. cit., p. 110.

⁸ Roberto Leydi, *Doppi flauti...*, op. cit., p. 177.

⁹ Ibid., pp. 177, 178.

¹⁰ Quando l'abbiamo conosciuto, nel giugno del 1983, Antonio Saitta che ha da sempre praticato il mestiere di contadino, aveva 63 anni.

¹¹ Cfr. Mario Sarica, *Il doppio flauto in Sicilia*, in *Ricerche sul doppio flauto in Italia*, (Università di Bologna, Dipartimento Musica e Spettacolo), Bologna 1985, pp. 24, 38. Si

tratta del primo contributo di studio sui doppi flauti di Librizzi e dei Peloritani.

¹² Questo tipo di flauto presenta delle forti affinità organologiche con quello diffuso nella parte centrale e meridionale della provincia di Reggio Calabria che è detto appunto "alla siciliana", così come ci informa Roberto Leydi in *Le zampogne...*, op. cit., pp. 111, 113. L'autore ci fa sapere inoltre che le canne dello strumento calabrese "sono uguali o disuguali, i fori non sono paralleli, le due canne sono fra loro alla terza e la scala è la stessa che viene realizzata (nella stessa area) con la zampogna a paro", offrendoci così in maniera analitica tutti i caratteri strutturali e musicali condivisi dal doppio flauto dei Peloritani e da quello d'oltre Stretto.

¹³ Hélène Tuzet, *Viaggiatori stranieri...*, op. cit., p. 284.

¹⁴ Febo Guizzi - Roberto Leydi, *Le zampogne...*, op. cit., pp. 120, 121.

¹⁵ Ibid., p. 120.

¹⁶ Ibid., p. 121.

Clarinetto semplice e doppio

Cannizzola, zammaruni

Tra i più recenti esiti di ricerca sulla conservazione degli strumenti minori della musica popolare del Messinese, e, dunque, sull'opportunità di rifunzionalizzarli sul piano organologico e sonoro, la "riscoperta" del clarinetto o ancia semplice e del doppio clarinetto, ambedue di canna – dei quali si aveva prima per il territorio siciliano una generica indicazione da parte del Pitrè¹ – costituisce di certo uno dei contributi di più rilevante interesse.

Oltre ad aggiungersi ad altre significative recenti acquisizioni², che configurano ora uno strumentario agro-pastorale molto più ampio e variegato, l'ancia semplice e il doppio clarinetto definiscono il quadro tipologico degli aerofoni "messinesi".

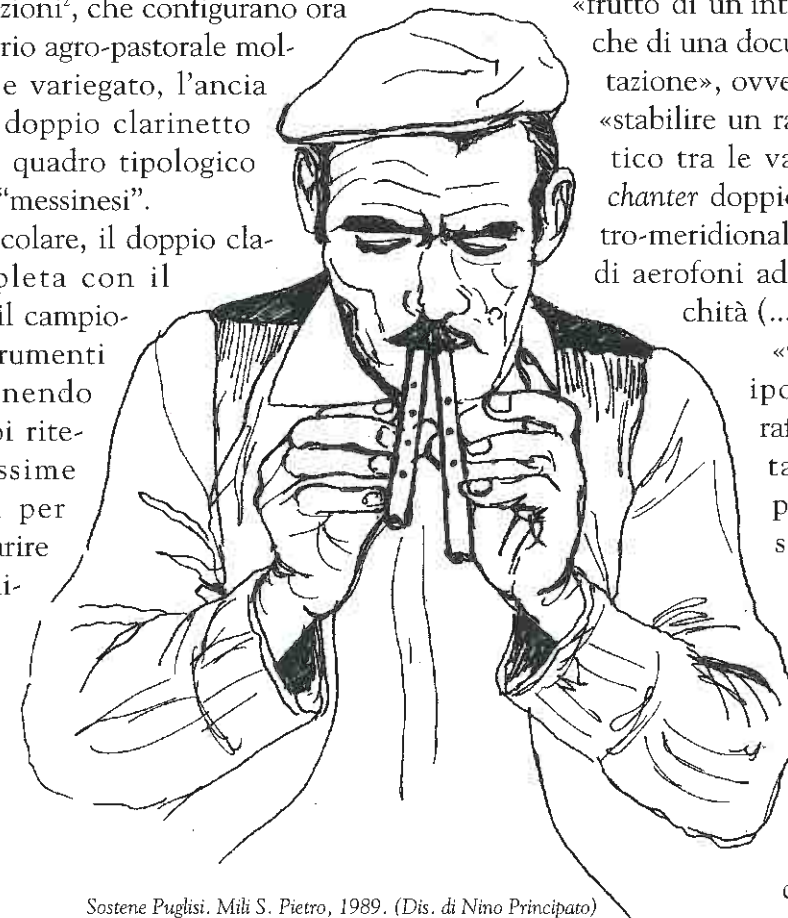
Più in particolare, il doppio clarinetto completa con il doppio flauto il campionario degli strumenti bicalami, fornendo ulteriori e, noi riteniamo, utilissime informazioni per tentare di chiarire i rapporti di dipendenza, e più specificamente filogenetici o succedanei, con la zampogna a paro (*ciaramedda*), com'è

noto strumento elettivo dell'area in esame, che si pone, per i suoi caratteri musicali e profili organologici, come massima espressione tecnologica e musicale di un lungo percorso storico-culturale di trasformazioni e adattamenti.

Va poi osservato che il doppio clarinetto del Messinese si colloca all'interno della numerosa famiglia degli aerofoni bicalami dell'Italia centro-meridionale, la cui conoscenza ha consentito di verificare sul campo quello che prima appariva solo un'ipotesi

«frutto di un'intuizione piuttosto che di una documentata constatazione», ovvero che si potesse «stabilire un rapporto filogenetico tra le varie zampogne a chanter doppio dell'Italia centro-meridionale e i diversi tipi di aerofoni ad ancia dell'antichità (...).

«Oggi invece tale ipotesi risulta rafforzata e confortata dalle più profonde conoscenze raggiunte sia a proposito della diffusione di clarinetti ed oboi multipli, presumibilmente identificabili come prototipi dello strumento



Sostene Puglisi. Mili S. Pietro, 1989. (Dis. di Nino Principato)

Pan dalle zampe caprine suona l'aulos. La divinità delle selve e dei pascoli è raffigurata assieme a due menadi danzanti in un grande cratere a calice di maestro siceliota della metà del IV sec. a. C. Museo archeologico eoliano di Lipari. (Dis. di Nino Principato)

Nella pagina a lato: doppi clarinetti di canna. Area dei Peloritani. Costruttore, Sostene Puglisi. Mili S. Pietro, 1990. Le foto e la notazione della scala (LA) si riferiscono allo strumento a destra. (Dis. di Nino Principato, foto di Giangabriele Fiorentino, trascrizione di Nicolò Gulli)

di cui la zampogna è una variante, sia a proposito della diffusione e della tipologia dei doppi flauti, presumibilmente secondari (o se si vuole "deuterotipi"), nella quasi totalità dei casi, rispetto alle zampogne già individuate secondo tipi morfologici³.

In relazione poi alle più remote parentele organologiche attribuibili all'ancia semplice e al doppio clarinetto, c'è da aggiungere che pur escludendo una diretta discendenza dagli omologhi aerofoni bicalami dell'antichità⁴, è verosimile riconoscere come loro lontani progenitori una serie di canne ad ancia diffusa nell'area del Mediterraneo.

Si tratta più in particolare di quelle che, come ci informa Anthony Baines, «alla fine del terzo millennio prima di Cristo (...) monopolizzarono la musica per strumenti a fiato dell'antichità culminando nell'*aulos* e nella *tibia* romana, che durarono fino all'alto Medio Evo.

«Erano tubi corti e sottili, fatti di canna o di legno, dotati di ancia all'imboccatura (sappiamo che i Greci usavano ance doppie fatte di canna), suonati quasi sempre in coppia: il suonatore teneva una canna in ciascuna mano e suonava entrambi simultaneamente»⁵.

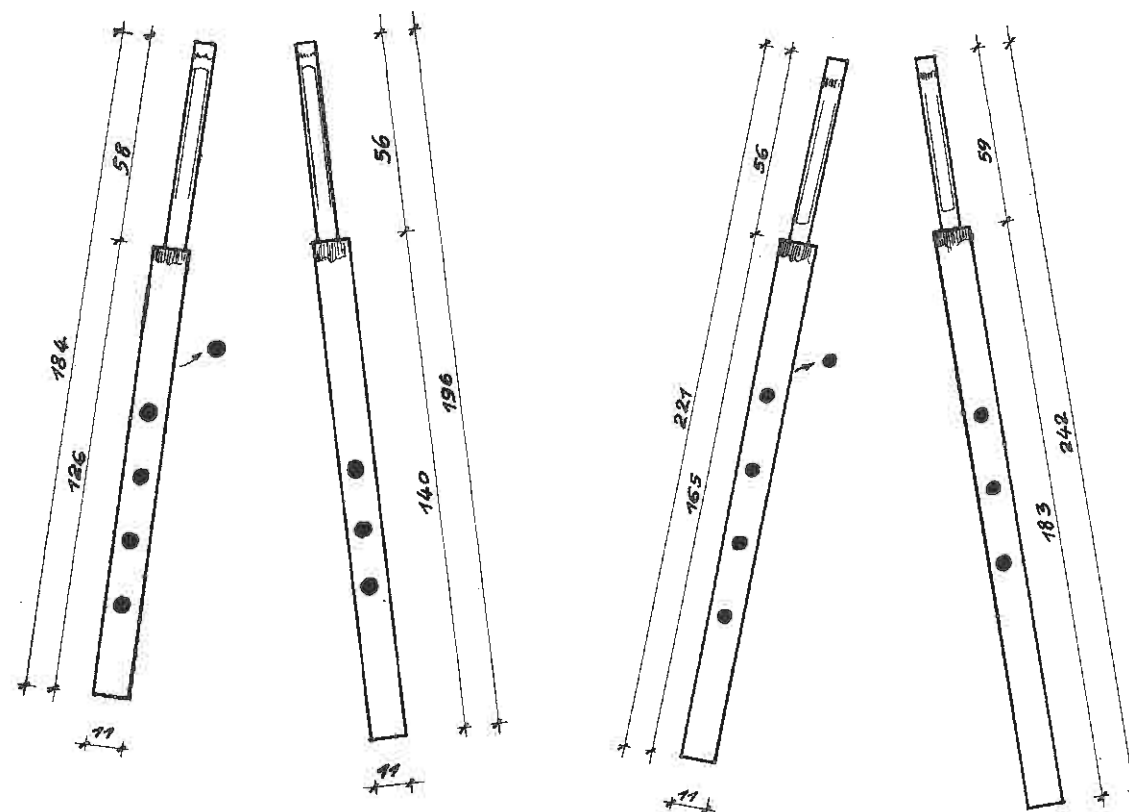
Baines ci fa inoltre sapere che oltre all'*aulos*, che «dominava il campo dalla musica urbana, erano diffusi tre o quattro tipi diversi di strumenti a fiato pastorali o popolari (...). In Sicilia, uno dei pastori di Teocrito si vanta di suonare quattro strumenti: la *syrinx* (flauto di pan), l'*aulos*, il *plagioulos* (qui un flauto traverso) e il *donax* (letteralmente "canna"; è possibile però che si trattasse del doppio calamo parallelo sopra descritto)...»⁶.

Ad ulteriore testimonianza poi dell'ampia diffusione conosciuta da questi strumenti ad

ancia in area siciliana, com'è noto largamente dipendente commercialmente e culturalmente dalla Grecia, giungono gli interessanti reperti del Museo archeologico eoliano di Lipari, che offrono, nei raffinati campionari figurativi vascolari e nelle statuette di terracotta di suonatori (attori comici della commedia di mezzo), un significativo catalogo di strumenti⁷.

Sugli esiti della ricerca sul campo c'è preliminarmente da annotare che le prime informazioni relative all'uso del clarinetto di canna, sia semplice che doppio, nell'area del Messinese, le abbiamo raccolte nel novembre del 1988 a San Filippo Superiore dal Paolo Vinci (62 anni), suonatore di zampogna e organetto. Ai due strumenti – secondo le indicazioni fornite da Vinci – a causa della loro intonazione precaria non è stata mai riconosciuta una vera e propria funzione musicale. Piuttosto erano considerati alla stregua di strumenti giocattolo effimeri, in grado tuttavia di soddisfare il bisogno di far musica dei ragazzi.

A questa prima testimonianza si sono aggiunte nel gennaio 1989 quelle di Andrea Trimarchi (76 anni), sempre di San Filippo Superiore, e di un suo cugino omonimo (83 anni) di Pellegrino, frazione di Monforte San Giorgio, sul versante nord occidentale dei Peloritani. Anche loro hanno confermato l'uso secondario e marginale dei due tipi di clarinetto, di solito riservato ai ragazzi desiderosi di imparare a suonare, in grado qua-



si sempre di costruirsi da soli gli strumenti.

Di come poi al doppio clarinetto fosse riconosciuta, in particolare, una funzione propedeutica all'uso della zampogna e di come replicasse così in maniera semplificata e inevitabilmente approssimativa alcuni caratteri organologici e musicali dello strumento maggiore, i due suonatori ci hanno informa-

to che talvolta la *cannizzola*⁸ (così è indicato in dialetto il doppio clarinetto) veniva fissata in un blocco (*busciola*) – ricavato da un ramo di ferula (*fera*), facile da cavare, al quale si applicava un piccolo otre – simile a quello di legno di gelso nero della zampogna.

Ad conferma della diffusione di questa



Sostene Puglisi. Mili S. Pietro 1990.
Nella pagina accanto: sequenza delle fasi principali di costruzione di un doppio clarinetto. Costruttore, Sostene Puglisi. Mili S. Pietro, 1990.

no del gregge del padre, realizzava i *zammari*¹⁰ o *zammaruni* – così Puglisi identifica i due tipi di clarinetto – aggiungendo che sono state i suoi primi strumenti.

Più in particolare il doppio clarinetto gli consentiva di imitare la tecnica esecutiva utilizzata per la zampogna, ovvero articolare le frasi melodiche su una canna, quella più corta, e provare delle note di accompagnamento con la canna più lunga.

Questa preliminare fase di apprendimento della prassi musicale, lo ha introdotto all'uso del più impegnativo doppio flauto, consentendogli così di maturare le competenze strumentali e musicali, "rubate" magari osservando i suonatori più esperti, indispensabili per iniziare a suonare la zampogna.

L'uso del clarinetto di canna, anche se del tutto marginale, ma con interessanti peculiarità morfologiche, è stato poi documentato, nell'estate del 1992, a San Marco d'Alunzio sui Nebrodi, ben lontano dunque dai Peloritani dove più radicata è la pratica strumentale riferita agli aerofoni pastorali, e in particolare alla zampogna.

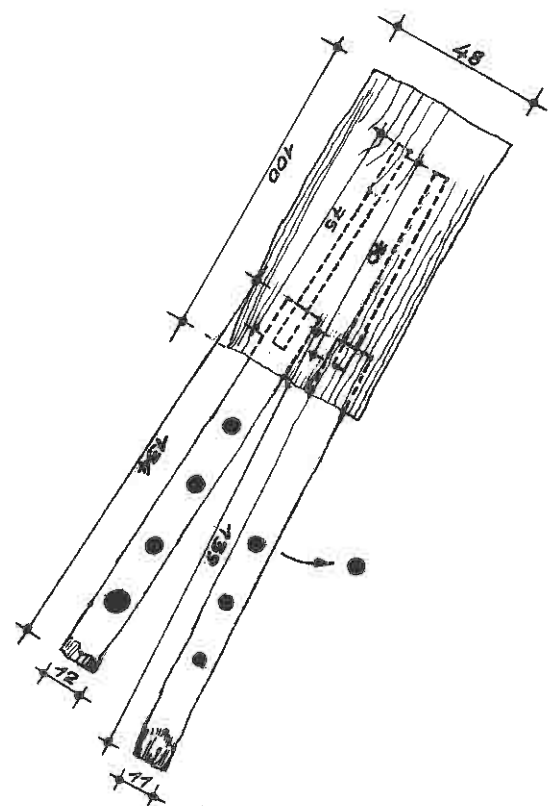
C'è da osservare che tale emergenza strumentale si colloca all'interno di una prassi musicale di tradizione piuttosto conservativa, rispetto al più generale e rapido degrado delle forme musicali popolari che si registra nel Messinese, che vede nel ruolo di solista prevalentemente un flauto di ottone che si avvale quasi sempre, nella replica del suo repertorio di musiche a ballo, del tipico organico strumentale comprendente mandolino e chitarra.

Oltre ad attestare una più ampia conoscenza dello strumento sul territorio messinese e la conferma di un uso secondario, il clarinetto di canna di San Marco d'Alunzio



piccola zampogna, dai contenuti musicali quasi sempre carenti, ma con una evidente vocazione didattica, c'è da annotare la puntuale indicazione di Placido Andriolo riferita al territorio di Santo Stefano di Briga. «Certi padri costruivano per i figli o certi figli costruivano per se stessi, con vesciche di buoi macellati, con *zammare* e beccucci di canna, piccole ciaramelle»⁹.

Anche Sostene Puglisi (57 anni) di Mili San Pietro, apprezzatissimo suonatore di zampogna, flauto e doppio flauto, a riprova del ruolo peculiare assolto dal doppio clarinetto nei modelli tradizionali di apprendimento, fondati principalmente sull'imitazione, ci ha raccontato che lui da ragazzino, nelle rare pause che gli concedeva il gover-



ha offerto nei due esemplari rilevati delle interessanti particolarità organologiche e, almeno in un caso, caratteri musicali ben definiti, dovuti sicuramente all'abilità e alle competenze musicali del costruttore che risentono, molto probabilmente, dell'influenza esercitata dal flauto di ottone nella prassi musicale del centro Nebroide.

Osserviamo ora più da vicino gli strumenti rilevati. Prima ci soffermeremo a parlare del doppio clarinetto dei Peloritani realizzato da Sostene Puglisi e poi sui due clarinetti semplici di San Marco d'Alunzio, realizzati rispettivamente da Santi Sansiveri (67 anni) e da Alfredo Arcodia (63 anni), indicando le principali modalità costruttive, le peculiarità morfologiche e i caratteri organologici distintivi.

Il doppio clarinetto dei Peloritani è composto da due segmenti diseguali, – troncati da una canna (*Arundo donax*) del tipo *siccagna*, lasciata essiccare per almeno un anno – aperti alle due estremità (il tubo sonoro più lungo misura mm. 183 per un diam. est. di mm. 11; il più corto misura invece mm. 165 per un diam. est. di mm. 11).

Sulle due canne si montano ance semplici (*zammare*), la cui lamella vibrante è escisa lungo il fianco di un corto pezzo di canna chiuso all'estremità superiore dal nodo della pianta.

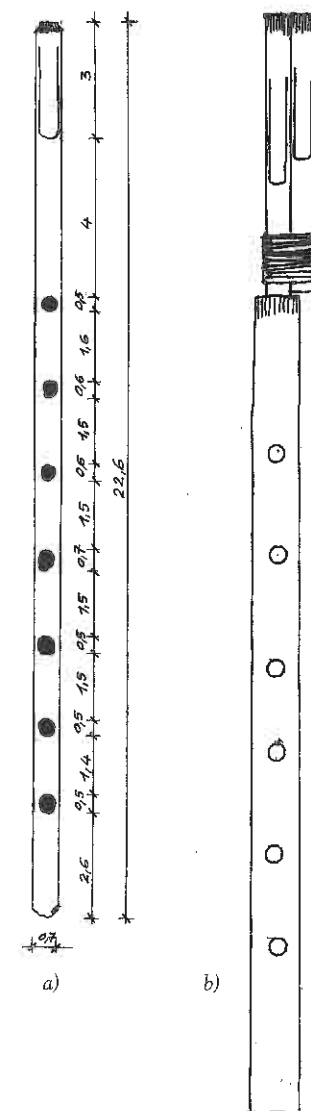
Per regolare l'insufflazione e, quindi, l'accordatura, i costruttori più esperti, talvolta, introducono all'interno della lamella dei sottili fili di canapa. Si procede quindi alla incisione dei fori digitali disposti lungo l'asse di uno stretto piano longitudinale ricavato dall'asportazione del rivestimento corticale¹¹.

Sulla canna più lunga, alla quale si affida un'elementare funzione ritmico-armonica, vengono praticati tre fori. Il primo leggermente al di sotto di un'incisione di riferimento posta ad una distanza pari a circa tre dita dal bordo superiore della canna, gli altri due ad una distanza pari ad un dito circa.

Sulla canna più corta, quella del canto, si praticano invece quattro fori più uno posteriore. A differenza della canna più lunga, l'incisione circolare di riferimento viene posta alla distanza di circa due dita dal bordo superiore della canna. Il foro posteriore vie-

Nella pagina a lato: il doppio clarinetto talvolta veniva fissato in un blocco (busciola), ricavato da un ramo di ferula (fera), al quale si applicava un piccolo otre. Costruttore, Nino Bebbia. S. Filippo Superiore, 1989.

A destra: clarinetti di canna di S. Marco d'Alunzio.
a) fori 7, con ancia integrata (in RE). Costruttore, Basilio Arcodia, 1992.
b) fori 6, lung. mm. 285, diam. est. mm. 12; ancie con taglio inf.: est. lung. mm. 70, int. mm. 80. Costruttore, Santi Sansiveri, 1992.
(Dis. di Nino Principato, foto di Giangabriele Fiorentino).



ne praticato leggermente al di sopra della linea di riferimento, mentre il primo dei quattro leggermente al di sotto della stessa, e gli altri allineati ad una distanza pari ad un dito circa.

La disposizione dei fori fra le due canne segue uno schema leggermente asimmetrico, e la successione dei suoni prodotti replica lo stesso impianto d'intonazione del doppio flauto e della zampogna. Lo strumento, che ad imitazione del repertorio della zampogna esegue le cosiddette *ciaramiddate*, si suona a canne divergenti con le due ance tenute interamente in bocca, e con le due mani separate, così come si osserva nel modello esecutivo che si applica a «tutti gli aerofoni policalami a suono simultaneo dell'Italia centro-meridionale (Sardegna compresa, in questo caso, per le *launeddas*), e cioè con

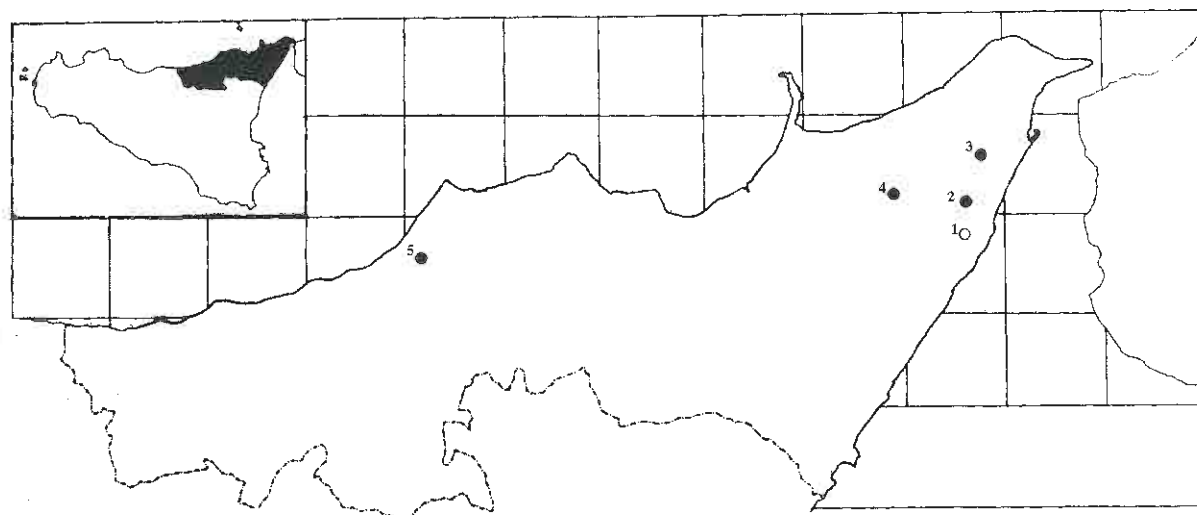


doppio *chanter* a canne separate usate con criterio contrappuntistico¹².

Per quanto riguarda i due clarinetti semplici di San Marco d'Alunzio, ci sono da rilevare alcuni caratteri peculiari rispetto agli strumenti dei Peloritani. Uno dei due, correttamente intonato in RE, quello realizzato da Arcodia, propone difatti un'ancia integrata, ovvero ricavata dallo stesso segmento della canna sonora, dove sono incisi a fuoco sette fori digitali che consentono l'emissione di otto note, ovvero di una scala diatonica. L'altro clarinetto, quello costruito da Sansiveri, pur mostrando sostanziali affinità morfologiche e costruttive con quello dei Peloritani, replica lo stesso numero di fori digitali del flauto di ottone, proponendo poi un'interessante variante organologica. All'ancia principale, fissata sulla canna sonora, se ne aggiunge difatti un'altra legata strettamente con dello spago, con evidente funzione di bordone, che sembra configurarsi come elemento superstite di un'altra canna e, dunque, di uno strumento originariamente bicalamo.

In riferimento ai sei fori digitali, c'è da dire che vengono incisi a fuoco. Il primo ad una distanza pari a due dita dal bordo superiore, gli altri cinque allineati alla distanza pari a quella di un dito. Da annotare infine che l'intonazione di questo strumento, rispetto al precedente, risulta carente.

Il clarinetto semplice e doppio nella provincia di Messina*



* Sulla base dei rilevamenti effettuati e delle testimonianze raccolte.

- Località dove si indica per il passato l'uso del doppio clarinetto
- Località dove è stato possibile riattivare l'uso del clarinetto semplice e doppio

1. S. Stefano di Briga
2. Mili S. Pietro
3. S. Filippo Superiore
4. Pellegrino (fraz. di Monforte San Giorgio)
5. S. Marco d'Alunzio

Note

¹ Così come si ricava dalla "bibliografia ragionata" proposta da Roberto Leydi e Febo Guizzi in *Strumenti musicali popolari in Sicilia*, Palermo 1983, p. 111, Giuseppe Pitre, in *La Famiglia, la casa, la vita del popolo*, Palermo 1913, annota la presenza di un clarinetto di canna. Gli stessi autori però, in *Le zampogne in Italia*, Milano 1985, p. 118, precisano che «resta problematica l'identificazione dell'uso musicale del clarinetto illustrato per la Sicilia in Pitre il quale presenta tre soli fori, e lascia quindi il dubbio che fosse una parte smembrata di uno strumento bicalamo».

² Ci riferiamo alla conchiglia, *brogna* o *trumma* in dialetto, singolare aerofono dalle discendenze arcaiche, utilizzata come strumento da segnale e cerimoniale, al doppio flauto, *frautu a paru*, e ancora ad un oboe (*pifara* o *bifara*) dai caratteri morfologici assimilabili a quelli dell'oboe diffuso nelle culture musicali tradizionali medio orientali e

nord africane.

³ Febo Guizzi, *Per la conoscenza, lo studio e la conservazione degli strumenti della musica popolare*, in "Culture Musicali", n. 4, 1983, pp. 11, 12.

⁴ Febo Guizzi e Roberto Leydi, in *Le zampogne...*, op. cit., pp. 120, 121, in riferimento ai legami di dipendenza organologica tra zampogna, doppi flauti e doppi clarinetti affermano che è «difficile stabilire con certezza se tutti questi strumenti costituiscano un "blocco" di sopravvivenze degli omologhi aerofoni bicalami dell'antichità, pervenuti sino a noi senza essere stati assorbiti dalla ipotizzata "trasformazione" in zampogna dell'*aulos* e delle *tibae*, o se non siano invece altrettanti succedanei delle zampogne già formate nel loro impianto di base».

⁵ Anthony Baines (a cura di), *Storia degli strumenti...*, op. cit., pp. 235-237.

⁶ Ibid., p. 236.

⁷ Il disegno proposto è stato tratto dal volume di Luigi Bernabò-Brca e Madeleine Cavalier, *Il Castello di Lipari e il museo archeologico eoliano*, Palermo 1977, illust. n. 118.

⁸ È interessante rilevare che scorrendo il *Dizionario siciliano-italiano* di Giuseppe Biundi, Palermo 1857 (ristampa del 1864), alla voce *cannizzola* si legge: s.f. diminutivo di canna, *canna selvatica*, cannuccia; e per la voce *canna* (da *ciaramedda*): parte della zampogna.

⁹ Placido Andriolo, *S. Stefano di Briga nella luce della storia, dell'arte del folklore*, Messina 1974, p.166.

¹⁰ Col termine *zammara* si indica anche l'ancia semplice con taglio inferiore che si fissa sulle canne della zampogna. È poi particolarmente interessante osservare che la conservazione nel lessico tradizionale della voce *zammara* configura una sopravvivenza linguistica di diretta derivazione araba, così come si ricava da quanto scrive Alberto Vàvaro in *Lingua e storia in Sicilia*, Palermo 1981, p. 172. «... Ben identificabili invece sono le *zammarias*. Si tratta di pifferi, cioè della parola araba *zammara* che ha lo stesso senso (...) e che è rimasta anche nel maltese (...). Di *zammara* c'è un solo continuatore noto: il pantesco *zzummara* 'zampogna fatta con la parte più tenera e sottile della canna' ...». Il termine *zammara* rilevato nell'area del Messinese sembra dunque inserirsi lungo questa complessa vicenda linguistica legata alla lunga permanenza degli arabi in Sicilia e alla conseguente affermazione della loro cultura musicale.

¹¹ A Febo Guizzi, - autore del contributo *Triplo e doppio clarinetto di canna* (Calabria), in "Culture Musicali" n. 4, 1981, p. 285 - siamo debitori delle utilissime informazioni in merito all'approccio metodologico comparativo per l'osservazione degli strumenti dell'area del Messinese che vanno ad aggiungersi «al più ampio quadro di riferimento organologico, che si sta delineando con sempre maggiore chiarezza e completezza, degli aerofoni policalami succedanei delle zampogne, che sono venuti alla luce un po' ovunque, sia sotto forma di flauti che di clarinetti o di oboi...».

¹² Febo Guizzi - Roberto Leydi, *Le zampogne ...*, op. cit., p. 114

Zampogna a "paro"

ciaramedda

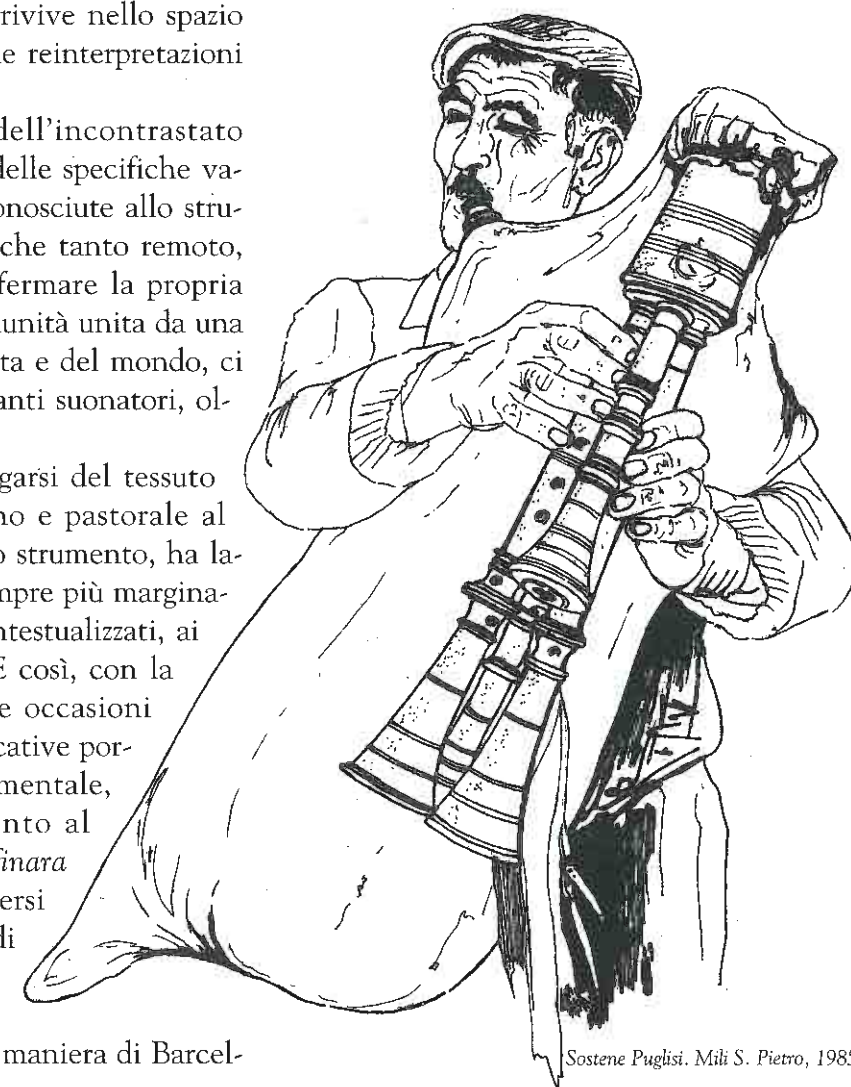
Tra gli strumenti pastorali del Messinese, la zampogna a "paro" si pone come espressione massima del sapere musicale inteso nella duplice accezione di insieme di rigorose norme tecnologiche che presiedono la catena costruttiva – patrimonio di conoscenze esclusivo di un ristretto numero di persone – e di complesso codice linguistico-musicale che rivive nello spazio e nel tempo in virtù delle reinterpretazioni dei suonatori.

A testimoniare poi dell'incontrastato ruolo elettivo di festa e delle specifiche valenze profane e sacre riconosciute allo strumento nel passato, neanche tanto remoto, come occasione per riaffermare la propria appartenenza ad una comunità unita da una peculiare visione della vita e del mondo, ci sono ancora oggi attivi tanti suonatori, oltre cinquanta.

Certo, il fatale disgregarsi del tessuto socio-culturale contadino e pastorale al quale si legava l'uso dello strumento, ha lasciato nel tempo spazi sempre più marginali, se non del tutto decontestualizzati, ai suonatori di zampogna. E così, con la graduale scomparsa delle occasioni d'uso, e dunque di significative porzioni del repertorio strumentale, quale l'accompagnamento al canto a più voci dei *cufinara* (portatori d'uva), o ai versi degli stornelli d'amore e di sdegno (serenate), o al tipico canto solistico, detto *'a baccialunisa* (alla maniera di Barcel-

lona), il livello complessivo delle competenze musicali si è fatalmente livellato verso il basso.

Non mancano, tuttavia, le eccezioni. Un gruppo di suonatori, distribuito tra San Filippo Superiore, Santo, Mili San Pietro, Monforte San Giorgio e Rometta Superiore, riesce infatti a conservare gelosamente le



Sostene Puglisi. Mili S. Pietro, 1985.

forme strumentali più tradizionali, replicate secondo gli stili e le sensibilità individuali, con esiti musicali di assoluto rilievo.

La zampogna a "paro", oltre ad attestarsi nell'area dei Peloritani e più occasionalmente sui Nebrodi (Tortorici, Galati Marmertino, San Salvatore di Fitalia, San Marco d'Alunzio)¹, è presente a Maletto (prov. di Catania)², Licata e Palma di Montechiaro (prov. di Agrigento)³. Sempre in Sicilia, a Monreale, si segnala, anche se con carattere d'uso marginale, un altro tipo di zampogna, quella a "chiave", che non differisce in modo sostanziale dallo strumento analogo dif-



fuso in area campano-lucana⁴. Al di là dello stretto di Messina la zampogna a "paro" è in uso nella provincia di Reggio Calabria e più in particolare nell'area grecanica, sul versante jonico meridionale.

La denominazione con la quale s'identifica lo strumento dei Peloritani, ovvero a "paro" (di uguale lunghezza, con riferimento alle due canne principali), è mutuata da quella attribuita all'analogo strumento calabrese della provincia di Reggio Calabria, per distinguerlo da altre zampogne sempre calabresi, quali la "zoppa" e la "surdulina".

La *ciaramedda* dei Peloritani, così si identifica lo strumento in dialetto, com'è possibile verificare nella pratica linguistica locale e nelle più antiche fonti etimologiche⁵, dal punto di vista tipologico appartiene alla più ampia famiglia di zampogne «in uso nell'Italia centro-meridionale, caratterizzate – rispetto alle altre zampogne nord-italiane, europee e mediterranee – dall'aver due *chanter*s a mani divise e di montare i bordoni nel medesimo blocco frontale che porta i due *chanter*s»⁶.

In relazione poi alle più antiche discendenze attribuibili alle odierne zampogne italiane diffuse in area centro-meridionale è possibile – come avverte Roberto Leydi – formulare solo delle derivazioni e legami ipotetici che, sebbene privi di decisivi riscontri documentali, si possono ritenere sufficientemente attendibili.

Più specificamente per le zampogne del tipo "zoppo" e a "chiave", caratterizzate da *chanter*s di lunghezza diseguale e dal profilo conico, dall'impiego di ance doppie e dal sacco tenuto sotto il braccio, prevalentemente suonate in coppia con la *ciaramella*, o le *ciaramelle* (oboi), si può ipotizzare una derivazione dall'*utricularis* romano, aerofono

Nella pagina accanto: Suonatore di zampogna a "paro" ritratto con la sua famiglia, secondo la moda fotografica dell'epoca. Area dei Peloritani, primi Novecento.

A fianco: Suonatore di aulos. Tomba etrusca di Tarquinia, V sec. a.C. Sotto: Saltatore con zampogna di epoca romana. (Disegni tratti dal volume *Le zampogne in Italia*, 1985)

con riserva d'aria, attestato dal I secolo d.C., e la cui origine può essere convincentemente collocata in territori asiatici, comunque orientali⁷.

Per le zampogne del tipo a "paro" e per le "surduline", invece, caratterizzate organologicamente dall'impiego di *chanter*s di lunghezza uguale, dal profilo cilindrico o appena leggermente coniche, dall'uso di ance semplici, e dal sacco tenuto anteriormente e stretto da entrambe le braccia, tutte rigorosamente soliste, sembra del tutto convincente la tesi di una discendenza dal doppio clarinetto orientale e mediterraneo⁸.

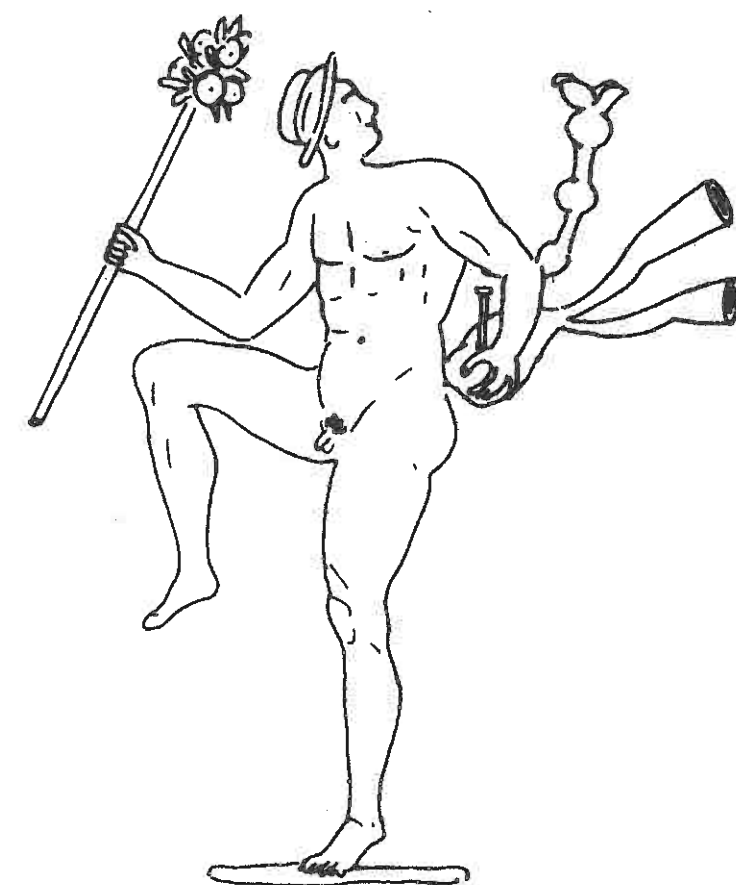
D'altra parte, anche la stessa distribuzione geografica dei due tipi di zampogne sembrerebbe confermare le rispettive derivazioni dagli strumenti dell'antichità in relazione alle diverse aree culturali d'influenza. La zampogna a "paro" è infatti presente in aree meridionali di forte influenza greca (Calabria e Sicilia nord-orientale) o balcanica (colonie italo-albanesi di Calabria e Basilicata), mentre le altre zampogne, quelle "zoppe" e a "chiave", per le quali si stabilisce una derivazione dall'*utricularis*, «appaiono in area centro-meridionale di cultura latina (il caso della zampogna a chiave calabrese e quello della zampogna a chiave di Monreale possono presentarsi come risultato di localizzate propagazioni)»⁹.

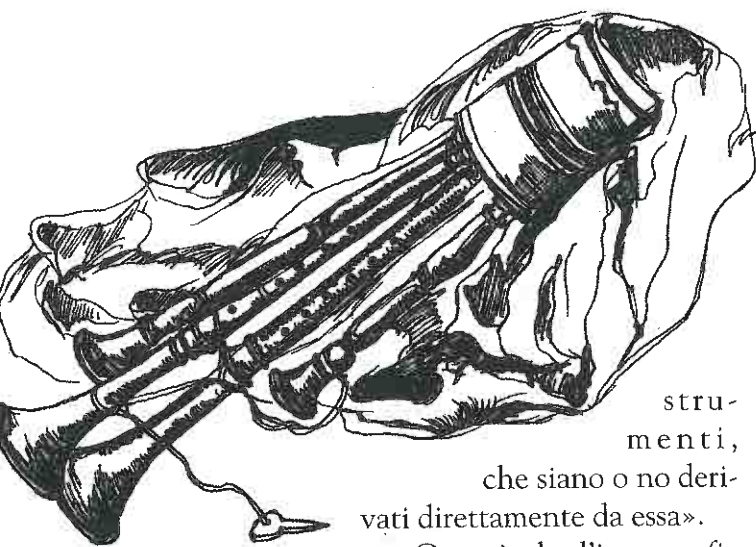
La presenza nelle stesse aree di elezione della zampogna a "paro" di aerofoni bicalami, quali il doppio flauto e il doppio clarinetto, acquisiti di recente, nel caso dei Peloritani, al patrimonio di conoscenza dello strumentario pastorale, se non va letta come diretta e inequivocabile prova di filiazione organologica, costituisce di certo un'indicazione probante dei legami che nel tempo gli aerofoni bicalami hanno stabilito con lo



strumento maggiore.

«È ovviamente difficile stabilire con certezza – scrive Leydi – se tutti questi strumenti costituiscono un "blocco" di sopravvivenze degli omologhi aerofoni bicalami dell'antichità, pervenuti sino a noi senza essere stati assorbiti dalla ipotizzata "trasformazione" in zampogna dell'*aulos* e delle *tibiae*, o se non siano invece altrettanti succedanei delle zampogne già formate nel loro impianto di base, la cui presenza quali strumenti predominanti per prestigio e diffusione ha comunque certamente segnato in profondità l'attuale struttura di tutti questi





strumenti,
che siano o no deri-
vati direttamente da essa».

«Certo è che l'iconografia – prosegue Leydi – ci consegna una continuità di raffigurazioni dei doppi calami dal Basso Impero alla cultura bizantina e, in Occidente, all'Alto Medioevo e oltre; queste raffigurazioni si infittiscono in Italia nel periodo già segnalato (XIV-XVI secolo), quando cioè è ipotizzabile che la zampogna italiana a doppio chanter abbia cominciato a fissarsi in tipi definiti»¹⁰.

E a tal proposito, c'è da aggiungere che i primi documenti iconografici che attestano l'uso e la conoscenza di strumenti «riconoscibili come antecedenti storici delle attuali zampogne italiane-meridionali sono relativamente tardi (in rapporto con gli strumenti bicalami del mondo antico), e sono comunque localizzati, con l'eccezione costituita dagli strumenti legati al prototipo di Gaudenzio Ferrari, nelle stesse aree ove è confinata la diffusione storicamente accertata di questi strumenti»¹¹.

Per quanto riguarda più specificamente il territorio siciliano, c'è da riferire di un ampio repertorio iconografico¹² che oltre ad offrirci l'opportunità di verificare sostanziali affinità, almeno sotto il profilo morfologico, con gli attuali strumenti, attesta lo stabilizzarsi di un ben identificabile tipo di zampogna, quella a "paro", e di una sua fedele replica attraverso i secoli, fino a giungere ai nostri giorni.

Di particolare rilievo per un tentativo di ricomposizione della vicenda storica della zampogna a "paro" è un dipinto di anonimo

Nella pagina accanto: "Scena pastorale", Pietro d'Asaro, 1630 ca. Galleria regionale della Sicilia, Palermo.
A fianco: Zampogna a "paro" raffigurata nella "Scena Pastorale" (dis. di Nino Principato).

siciliano del XVI secolo, conservato a Palermo, nella collezione di Palazzo Abatellis (segnalazione e documentazione fotografica di Nico Staiti) che costituisce, peraltro, «la più antica rappresentazione a noi nota di zampogna del tipo meridionale italiano (doppio chanter e bordoni montati in un unico blocco frontale)»¹³. Si tratta di una *Adorazione dei Magi* che «mostra, sulla destra, un suonatore di zampogna il cui strumento, molto leggibile, presenta eccezionali coincidenze con l'attuale zampogna a paro siciliana»¹⁴.

Altri referenti iconografici di particolare interesse – dovuti sempre alle ricerche di Nico Staiti – sono la *Natività con i SS. Chiara, Francesco e Giovanni Battista* (Galleria di Palazzo Abatellis, Palermo) e l'*Orfeo* (collezione privata, Palermo). Le due opere di Pietro d'Asaro, conosciuto anche come Monocolo di Racalmuto, sono rispettivamente datate 1613 ca. e 1618 ca. Nel primo dipinto, quello della *Natività*, è possibile osservare una zampogna con due chanter di lunghezza uguale e due bordoni, impiantati in un unico blocco. Nell'*Orfeo*, invece, i due chanter sono di lunghezza diseguale, ed assieme ai due bordoni sono fissati, come nel primo esemplare, nello stesso blocco¹⁵.

Sempre di Pietro d'Asaro è poi una *Scena pastorale*, datata 1630 ca., conservata nella Galleria regionale della Sicilia a Palermo, a nostra conoscenza mai segnalata prima d'ora, che si offre come un documento organologico, noi riteniamo, di straordinario interesse. Vi si osserva, infatti, una minuziosa raffigurazione – quasi un'istantanea fotografica, per la ricchezza dei dettagli – di una raffinata zampogna a "paro" con i canonici chanter di eguale lunghezza, con il padiglione terminale piuttosto scampanato, e due bordoni, maggiore medio, alloggiati ovvia-



mente su un unico blocco. Lo strumento è inoltre corredato di un punteruolo, presumibilmente d'osso, utilizzato, com'è noto, per liberare i fori digitali dalla cera residua. Il dipinto offre, inoltre, la possibilità di osservare, completando così il tipico strumentario pastorale, due interessantissimi "reperti" organologici.

Si tratta di un flauto dritto a imboccatura zeppata, tenuto tra le dita della mano sinistra da uno dei pastori, e di un doppio flauto, appoggiato sulla sinistra del pastore, in alto rispetto alla zampogna, formato da due canne di uguale lunghezza, di cui una con tre fori digitali nella porzione inferiore del tubo sonoro, e l'altra senza, dunque con evidente funzione di bordone, legate strettamente fra di loro da fili vegetali.

I caratteri morfologici di quest'ultimo aerofono bicalamo sono diversi da quelli dei doppi flauti in uso ancor oggi, sebbene in maniera marginale, nell'area dei Peloritani e a Librizzi sui Nebrodi, consentendoci così di aggiungere un ulteriore e originale contributo di conoscenza al quadro tipologico dei

doppi flauti siciliani.

Al repertorio iconografico relativo alla zampogna bisogna aggiungere anche un'*Adorazione dei pastori*, di Giuseppe Tommasi, databile attorno al 1650, rilevata da Nico Staiti, nella chiesa Madre di Naso, in provincia di Messina, e replicata alla fine del XVII secolo da ignoto nella chiesa Madre di Cesarò, sempre in provincia di Messina¹⁶. Anche in questo caso è possibile osservare una zampogna a "paro" con due chanter di uguale lunghezza e tre bordoni.

Collocabile oltre la metà del Seicento è poi un'*Adorazione dei pastori*, di Domenico Maroli, conservata nella chiesa di S. Maria della Grotta a villaggio Pace, a Messina. Nel rispetto di uno schema figurativo ampiamente consolidato, un pastore-suonatore rende devoto omaggio al Bambin Gesù, in atteggiamento genuflesso e con espressione contemplativa, lasciando scivolare lungo la gamba sinistra lo strumento trattenuto dalla mano sinistra, raccolta sull'otre.

La raffigurazione della zampogna, a differenza di altri dipinti, non consente un'im-



mediata lettura, e dunque una sua certa classificazione tipologica, anche perché alcune porzioni della tela, proprio in corrispondenza delle canne, sono piuttosto degradate. Tuttavia, il profilo delle canne spiccatamente conico, con un padiglione terminale molto scampanato, montate su un unico blocco, la identificano inequivocabilmente come una zampogna del tipo meridionale¹⁷.

Anche il Settecento ha proposto nel corso delle nostre ricerche dei documenti iconografici di particolare interesse, che confermano la presenza della zampogna, e non solo negli abituali contesti figurativi della Natività, replicando il modello che sembra ormai essersi affermato in maniera incontrastata, ovvero quello a "paro".

Ci riferiamo più in particolare ad uno dei diciannove pannelli lignei dipinti ad olio della cantoria a palchetto posta nel presbiterio, al di sopra dell'antico altare (ora rimosso), della chiesa di San Domenico, annessa al convento, di Militello Rosmarino, in provincia di Messina, dove tra i nove angeli musici e cantori in vari e leggiadri atteggiamenti, se ne osserva uno con zampogna¹⁸. Lo strumento, pur non essendo ben definito nei suoi profili è da catalogare tra le zampogne a "paro" (due *chanters* e due bordoni).

Dal disegno particolarmente dettagliato è invece lo strumento che si osserva nell'*Adorazione dei pastori* di Guglielmo Borremans, un affresco che si conserva nella Cappella del Palazzo arcivescovile di Palermo. La

zampogna, tenuta in braccio da un pastore con un cane al guinzaglio, è senza dubbio del tipo a "paro", con due *chanters* e tre bordoni. C'è da annotare che erroneamente il pittore, sul bordone medio, ha riportato dei fori digitali.

Altra fonte iconografica finora marginalmente consultata, dove è possibile cogliere la presenza della zampogna in contesti di festa contadini, è quella dei "diari e cronache" dei viaggiatori stranieri che visitarono la Sicilia a partire dal Settecento, illustrati spesso da incisioni di grande pregio. Tra le più importanti opere ricordiamo quella di Jean Houel il *Voyage pittoresque des Isles de Sicile de Malte et de Lipari*, (Parigi, 1782-87)¹⁹.

Anche le cartoline illustrate di fine Ottocento e inizio Novecento offrono, nella serie "costumi popolari", l'opportunità di osservare zampognari ritratti in studio o per strada che di solito, a parte qualche eccezione riferita a suonatori "forestieri", di area tuttavia meridionale, esibiscono strumenti del tipo a "paro"²⁰.

Il lungo percorso seguito dalla zampogna a "paro" attraverso i secoli è possibile poi osservarlo nel consistente repertorio delle figure da presepe. Si tratta di un campionario davvero interessante che comprende, assieme a pezzi "poveri" di terracotta, a tutto tondo o cavi sul retro, dai tratti appena abbozzati, esemplari di pregevole fattura realizzati con l'impiego di telacolla, legno e terracotta, modellati in alcuni casi artisticamen-

Nella pagina accanto: "Adorazione dei pastori" (part.), Domenico Maroli, metà Seicento. Chiesa S. Maria della Grotta, Messina. Pannello ligneo della cantoria, Settecento. Chiesa S. Domenico, Militello Rosmarino. "Adorazione dei pastori" (part.), Guglielmo Borremans, metà Settecento. Cappella del Palazzo arcivescovile, Palermo. (Dis. di Nino Principato). A fianco e sotto: Cartoline illustrate con suonatori di zampogna a "paro". Area dei Peloritani, primi Novecento.

te e attribuibili alle rinomate botteghe di *pasturari* di Caltagirone e di Messina²¹. Le zampogne, in alcuni casi, sono perfettamente leggibili e rese in scala con grande fedeltà ai modelli originali, con esiti paragonabili a quelli di grande realismo raggiunti dalle figure da presepe napoletane. Talvolta invece gli strumenti sono appena abbozzati, ma tuttavia identificabili con sufficiente attendibilità come zampogne a "paro".

Roberto Leydi ne segnala, più in particolare, due nella raccolta del museo Bellomo di Siracusa e tre nel museo Pitre di Palermo²². In riferimento alla collezione Bellomo, alle due figure da presepe già descritte bisogna aggiungerne un'altra del secolo XVIII che mostra uno strumento con due *chanters* e due bordoni montati sullo stesso blocco, riconoscibile, con molta probabilità, come del tipo a "paro"²³.

Per quanto riguarda più in particolare il campionario di zampognari da presepe riferito alle botteghe di *pasturari* messinesi, merita di essere ora segnalato un gruppo di interessanti figure. Il pezzo più pregiato è sicuramente quello conservato nel Museo regionale di Messina. Databile intorno alla seconda metà del Settecento, di grande formato (misura mm. 320 in altezza) e modellato artisticamente in legno (testa, arti e strumento) e telacolla (costume), la figura da presepe raffigura un pastore-suonatore, colto plasticamente in movimento, che porta la bisaccia, un cesto e la zampogna trattenuta sulle spalle da un mantello. Lo strumento, sicuramente tornito, è reso con straordinaria maestria in tutti i dettagli strutturali: dal blocco ai due *chanters* ai bordoni, di cui ne rimane uno, quello medio, essendo andato perduto quello maggiore.

Del gruppo degli zampognari in terracot-





A sinistra e in basso: Figure da presepe (stoffa, stucco, carta pesta, terracotta), prima metà Ottocento, altezza mm. 420 e 500. Museo Bellomo, Siracusa.
A destra: Figura da presepe (terracotta), seconda metà Ottocento, altezza mm. 150 ca., del pasturaru Salvatore Genovese, 'u quartararu, Barcellona.



ta risalenti a fine Ottocento primi Novecento – di cui due cavi sul retro e gli altri a tutto tondo – c'è da annotare che, pur nelle varianti stilistiche e nei differenti formati, (tra i 5 e i 20 cm.) raffigurano il pastore secondo un modello standardizzato con il caratteristico copricapo di orbace ricadente sulle spalle, 'a meusa, e ovviamente lo strumento, catalogabile, nonostante i tratti somari con i quali è delineato, tra quelli del tipo a "paro".

Canni, zammari, utri e sciuscialoru

Individuate con sufficiente approssimazione le sue origini, o per lo meno i legami di parentela che può vantare con gli aerofoni

bicalami mediterranei e orientali dell'antichità, e osservata, a partire da oltre la metà del Cinquecento, come elemento figurativo ricorrente, nelle rappresentazioni della Natività e dell'Adorazione dei pastori, descriviamo ora gli elementi strutturali della zampogna, così com'è giunta ai nostri giorni, facendo tesoro del patrimonio di conoscenze e utilizzando anche il lessico tecnico-dialettale, di cui sono depositari i suonatori e i costruttori.

Preliminarmente c'è da annotare che in rapporto alle sue dimensioni, ovvero alla misura dei suoi *chanter*s e dei relativi bordoni, la zampogna a "paro" è detta *ranni*, cioè grande, se i suoi due *chanter*s misurano all'incirca tra i 50 e i 60-63 cm.; *triquatti* se gli *chanter*s misurano, più o meno, tra i 40 e i 50 cm.; *minzana* o *menza ciaramedda* se gli *chanter*s sono compresi mediamente tra i 38 e i 40 cm. La più piccola delle zampogne in uso nell'area dei Peloritani, indicata come *picciridda* o *campagnuledda*, destinata solitamente ai ragazzi affinché apprendino le prime nozioni di tecnica strumentale, monta *chanter*s la cui lunghezza è, più o meno, al di sotto dei 38 cm.

Gli *chanter*s costituiscono gli elementi fondamentali dello strumento, quelli che ne definiscono i principali caratteri musicali, ovvero la tonalità, solitamente in maggiore,



A sinistra: Figura da presepe (terracotta policroma, retro cavo), prima metà Novecento, altezza mm. 200 ca., Messina.

A destra e in basso: Figura da presepe (legno, telacolla), seconda metà Settecento, altezza mm. 320, zampogna mm. 61. Museo regionale, Messina.



uddu (sordo), *finu* (sottile), *rossu* (grave), *duci* (dolce) o *picanti* (brillante).

Ai due *chanter*s, di eguale lunghezza, dai profili esterni cilindrici nella porzione superiore, e conici in quella inferiore, fino alle campane dette *funci*, e dal canneggio interno sostanzialmente cilindrico²⁴, si affidano i principali compiti musicali, peraltro ben distinti fra di loro.

La parte melodica è svolta dallo *chanter* con 6 fori e uno posteriore (se ne utilizzano tuttavia solo cinque che producono 6 note), indicato come *ritta* o *prima* – su cui diteggia la mano destra per i *rittusi*, destrorsi, o quella sinistra per i *mancusi*, mancini.

Allo *chanter* con 4 fori, che propone 5 note di cui tre identiche a quelle della canna melodica, indicato come *manca* o *secuna*, (dove solitamente diteggia la mano sinistra), si affida invece la parte armonica e contrappuntistica.

Le note fisse, che corrispondono alla dominante (V grado) della scala intonata dallo strumento, sono invece emesse da due o tre

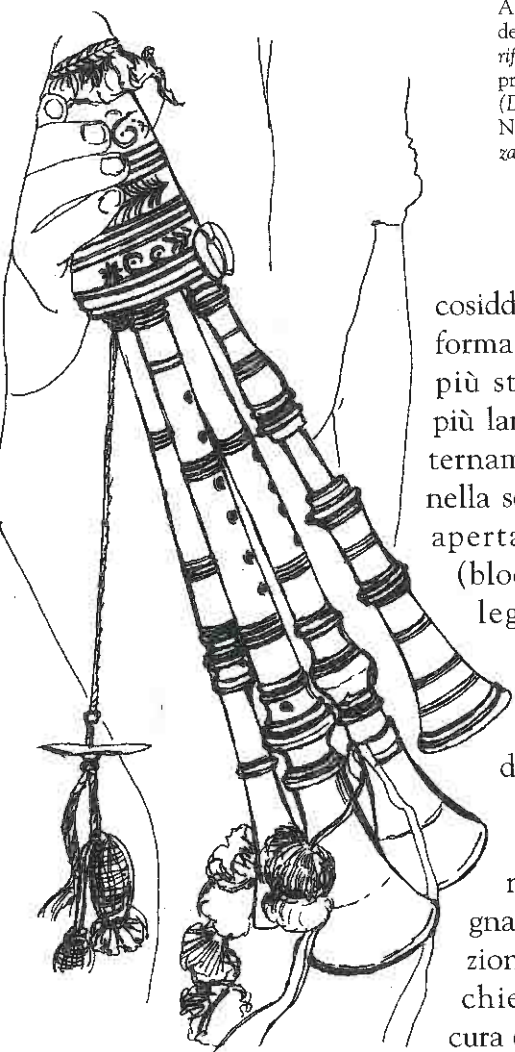
il timbro, il volume di suono. Non a caso nel gergo dialettale dei suonatori sono indicate come *canni mastri*, cioè canne principali, dalle quali è possibile giudicare il valore musicale dello strumento, o per dirla come i suonatori, 'u sonu chi potta (tonalità e timbro), che può essere

bordoni. Realizzati in due segmenti per consentire un'escursione del "tubo sonoro", e dunque una perfetta intonazione della nota, i bordoni, in relazione alla lunghezza, sono identificati come *basciu* o *bassu* (maggiore), *quatta* (medio) e *fischiettu* (minore).

Sia sugli *chanter*s che sui bordoni si montano le *zammare*, ossia ance semplici con taglio inferiore, mentre per il passato alcuni suonatori usavano anche i *pipiti*, ovvero ance doppie. Ambedue le ance si ricavano da piante di *Arundo donax*.

Gli *chanter*s e i bordoni vengono collocati ad incastro, leggermente divergenti, negli appositi alloggi a sezione circolare posti nella parte inferiore del blocco, la





A sinistra: Zampogna a "paro", ranni muntalbanisa (modello grande del tipo muntalbanese). Sulla busciola reca inciso l'anno 1834, riferito presumibilmente alla data di costruzione dello strumento. Proprietario-suonatore: Antonino Saitta, Librizzi (Dis. di Nino Principato). Nella pagina accanto: Sequenza fotografica di alcune fasi della realizzazione dell'insufflatore e dell'otre. S. Filippo Superiore, 1991.

cosiddetta *busciola*. Di forma tronco-conica, più stretta in alto e più larga in basso, internamente scavata e nella sezione superiore aperta, la *busciola* (blocco) viene collegata al "collo" dell'otre (*utri*).

Indispensabile riserva d'aria per mettere in sonu 'a ciaramedda (far suonare la zampogna) per la preparazione dell'otre è richiesta particolare cura e abilità. Di fondamentale importanza

è la scelta della capra. Deve essere, ci dicono i suonatori, un esemplare giovane, intorno ai quindici chilogrammi, *strippa* e senza *minni* (non gravida e con le mammelle poco sviluppate), e *s'ava scuociari* (si deve scuoiare) in luglio o agosto quando l'*animali sunnu chiù chiumputi* (gli animali sono più in carne) e *'a peddi è chiù rossa, rinfurzata e senza barri* (la pelle è più spessa e senza infezioni epidermiche). Dopo aver inciso la pelle lungo *'a iamma manca* (la zampa posteriore sinistra), si affonda la mano col pugno chiuso facendo pressione con il pollice in modo di *libirari 'a peddi supra da carni* (staccare la pelle dal corpo), e di rivoltarla fino a farla uscire dal collo dell'animale, dal quale si era recisa precedentemente la testa.

La pelle viene quindi cosparsa abbondantemente di sale, avvolta e messa sotto carica per almeno otto giorni *pi' cociri*, per farla

cuocere a sufficienza.

Successivamente la pelle si lava *'nto ciumi* (nel fiume) sbattendola con forza *supra 'na ciappa* (sopra un grosso masso), per togliere il sale ed ammorbidirla. Si procede quindi alle legature delle aperture superflue, quelle corrispondenti alle zampe posteriori e a quella anteriore sinistra.

Ma affidiamoci ancora una volta alle parole dei suonatori per seguire queste ultime fasi di realizzazione dell'otre. Prima si *'mparraggia ca' fobbicia o cu' cuteddu 'a peddi da' iamma manca d'areti* e si *cogghi stritta*, a *sci-mari, cu' puntarolu 'i lignu*, e si *ttacca 'i sutta cu' spau - u' ruppu cu' spau* e *puntarolo chi teni 'a peddi si chiama ciunna* - poi si *ttacca 'a iamma ritta, chi nesci sana, d'areti cu' spau* (prima si "pareggia" con le forbici o con il coltello la pelle della zampa sinistra posteriore, quindi si raccoglie "stretta" con un punteruolo di legno legandolo con dello spago - il nodo costituito dal punteruolo e dallo spago si chiama *ciunna* - poi si lega la pelle della zampa posteriore destra, che esce integra, con dello spago).

Fissato successivamente *'u sciussialoru* (insufflatore) in corrispondenza dell'apertura della zampa anteriore destra, e legata l'altra apertura, e chiusa con dello spago l'apertura del collo, l'otre si riempie d'aria per mettere in tensione la pelle. Quindi si *tunni 'u pilu* (si taglia il pelo) e si mette ad asciugare al sole. Ne basta *n'occhiata* (un raggio), dicono i suonatori, per asciugare la pelle. Poi, si *vota cu' pilu d'intra* (si rivoltla la pelle lasciando il pelo all'interno) e, aiutandosi con un coltello da tasca, si libera dal grasso superfluo *'nta punta du' pettu* (sul petto), *'nta virina* (sulla porzione di pelle corrispondente alla zona mammellare); quindi, si cosparge di allume, *paru paru ca' manu* (unifor-





A sinistra: Insufflatore con tipiche incisioni decorative (legno di sambuco) e cannedda (beccuccio di gomma). Costruttore, Sostene Puglisi, Mili S. Pietro, 1989. (Foto di G. Fiorentino). Nella pagina accanto: Iacopo Vinci con il tradizionale copricapo 'a meusa. Messina, primi anni Sessanta.

memente con le mani), e si lascia 'na iunna-ta o' suli, e manu manu chi iddu si sciuga, si va uscianu l'utri pi' sciugari megghiu e pi' sbianchiri, ovvero si lascia l'otre ad asciugare al sole una giornata, badando di gonfiarlo di tanto in tanto per tenerlo sempre in tensione.

Quando l'otre è completamente asciutto, non resta altro da fare che *rifilari u' coddu*, ovvero ritagliare uniformemente il bordo dell'apertura principale, quella corrispondente al collo, e inserire il blocco con *chanters* e bordoni per poi fissarlo strettamente con l'impiego di una cordicella o di strisce elastiche, attorno al suo profilo superiore.

È interessante osservare che, oltre all'otre, anche la realizzazione dell'insufflatore (ambedue soggetti ad usura, periodicamente vengono sostituiti) si affida all'abilità di taluni suonatori e dunque non compete in maniera esclusiva, così come le parti principali della zampogna, ai costruttori.

Sull'insufflatore, che come abbiamo avuto modo di osservare fa parte integrante dell'otre, c'è da precisare che si ricava generalmente da un segmento di sambuco, indicato in gergo dialettale *sambucaru*, legno

dall'"anima dolce", quindi facile da bucare, lungo l'asse centrale, e da sagomare.

Sull'apertura inferiore dell'insufflatore, quella sommersa all'interno dell'otre, si fissa un dischetto di pelle o di gomma, 'a *vavvula* (valvola), per impedire il reflusso dell'aria. Sulla parte emersa dell'insufflatore, indicata come *ruccheddu du' filu*, a sezione circolare, quasi sempre inciso con motivi geometrici elementari ('a *stilliatura*), si fissa 'a *cannedda*, il beccuccio, di canna un tempo, ma ora quasi sempre di gomma affinché eviti ai suonatori di *macinarisi 'a lingua* (irritarsi la lingua).

Ancora sui legni impiegati per realizzare gli altri elementi strutturali della zampogna, c'è da aggiungere che sia i suonatori che i costruttori indicano unanimemente nell'erica, *ielica masculina*, *cu pedi ranni*, *da smasciari supra a tera*, (pianta maschile dal tronco ben sviluppato, dalla quale si utilizzano le parti emergenti), la pianta più adatta per tornire gli *chanters* e i bordoni. Tipico arbusto della macchia mediterranea, l'erica ricopre ancora vaste porzioni dei dorsali più scoscesi dei Peloritani, soprattutto quelli battuti dal vento, aridi, rocciosi e soleggati.

Oltre l'erica, il cui reperimento richiede una capillare conoscenza del territorio, peraltro smarrita col rarefarsi della pratica pastorale, si riconoscono ad altre piante, quasi sempre da frutto, tipiche della campagna messinese, qualità morfologiche di prim'ordine per ricavarne *canni pa' ciaramedda* (*chanters* e bordoni).

Più in particolare, i suonatori e i costruttori indicano in rigoroso ordine gerarchico, sul quale però si accendono di tanto in tanto delle dispute, gli alberi di *zinzularu* (corbezzolo), di *mmennulara sabbaggia* (mandorlo selvatico), di *pricupara* (albicocco), di 'ghia-



stru (olivo selvatico), di *pirara* (pero), di *nespulara* (nespolo), di *prunara* (pruno), di *subbara* (sorbo). Ancora sui legni impiegati va osservato che alcuni costruttori di zampogna, per la difficoltà di reperimento sul campo di piante autoctone, fanno ricorso, talvolta, a quelli d'importazione, provenienti anche da aree extraeuropee.

Per modellare il blocco si utilizza invece solitamente il gelso nero, *ghiosu niru* (albero un tempo particolarmente diffuso nel territorio messinese, dalla fibra compatta e morbida, dunque agevole da cavare e incidere), o più raramente il ciliegio.

Scelti i rami più adatti in relazione ai caratteri morfologici, compatibili con la lunghezza delle canne della zampogna, la troncatura ha luogo nei mesi di gennaio, febbraio o in agosto, ovvero nei periodi in cui la pianta è a riposo. Dopo averli lasciati stagionare per almeno un anno in luoghi asciutti, al riparo dalla luce e dall'aria, preferibilmente ricoperti da truciolo o sabbia per favorire una più rapida e omogenea prima essiccazione al fine di evitare lesioni, i legni sono pronti per essere lavorati al tornio

(un tempo si utilizzavano quelli a pedale, ora quelli elettrici) e diventare così *chanters* e bordoni.

Tra le principali fasi di costruzione annettiamo la foratura degli *chanters* e dei bordoni medio e minore, solitamente ottenuta, secondo la prassi costruttiva tradizionale, con due o tre ferri di misura crescente, che conferisce al canneggio un disegno interno corrispondente «non già ad un vero andamento conico, ma ad un andamento delineato da due o tre cilindri concentrici, raccordati da dislivelli leggermente smussati (...). Decisamente cilindrico è invece il disegno interno del bordone maggiore»²⁵.

Sotto il profilo squisitamente estetico bisogna rilevare che, a differenza degli oggetti o utensili pastorali di uso quotidiano, quali collari per ovini, cucchiari, barilotti, etc., connotati da un ricco repertorio di incisioni a temi geometrici — una memoria arcaica che si formalizza e si replica nella ricreazione individuale del tratto stilistico dominante detto *stilliatura* —, la zampogna, così come gli altri aerofoni pastorali, non offre nella generalità dei casi significativi motivi deco-



A sinistra: "Natività" realizzata in rilievo sulla busciola della zampogna di mastro Sciuni da Nino Presti. Barcellona P. G., primi anni Sessanta.
In basso: Motivi fitomorfi incisi a fuoco sulla busciola della zampogna di Antonino Saitta. Librizzi.

rativi, e quando ci sono appaiono del tutto secondari e marginali rispetto alla esclusiva funzione esercitata, quella di organizzare formalmente i suoni nello spazio e nel tempo in pertinenti e riconoscibili codici musicali.

È la stessa natura oggettuale dello strumento a conservare in sé una matrice rituale remota che sembra rifiutare ulteriori e ridondanti segni espressivi, come quelli che è possibile osservare nei manufatti prima segnalati²⁶.

Non mancano tuttavia, come accennato, delle eccezioni. A parte taluni elementari motivi geometrici o cuoriformi incisi sugli insufflatori o più raramente sui bordi delle campane di *chanter* e bordon, almeno in due casi abbiamo rilevato dei temi di rilevante valenza figurativa che si pongono fuori dai consueti e discreti canoni estetici. Ci riferiamo in particolare alla rappresentazione della *Natività* – un esempio pregevole di artigianato artistico, di cui è autore Nino Presti di Barcellona Pozzo di Gotto – realizzata in rilievo sulla *busciola* della zampogna di *mastro Sciuni* nel 1961 e replicata, qualche anno dopo, su un altro strumento, quello di Salvatore Grasso sempre di Barcellona Pozzo di Gotto; e, ancora, ai motivi fitomorfi incisi a fuoco che fanno bella vista su un'altra *busciola* di zampogna, quella di Antonino Saitta, di Librizzi, datata 1834.

In verità l'unica concessione decorativa che si consente alla zampogna sono i nastri di colore rosso e la "cascata" di pendagli di stoffa in forme geometriche (romboidali, triangolari, quadrate) o a cuore o a ferro di cavallo: i cosiddetti *cuscinetti* di pannolenci di vari colori, ritagliati e cuciti dalle donne, ai quali si attribuiscono valenze apotropai- che o, per dirla con 'mpari Vanni Zaccone, *pi' fora malocchiu* (contro il malocchio).



A destra: Pendagli e cuscinetti di pannolenci, pi' fora malocchiu (contro il malocchio).

In basso: Placca con incisione raffigurante il tema della SS. Eucarestia, e punteruoli (osso). Sul retro della placca compare un altro tema figurativo religioso, quello del battesimo di Gesù Cristo ad opera di S. Giovanni Battista. Sicilia orientale, 1962 (l'anno è inciso sul retro).

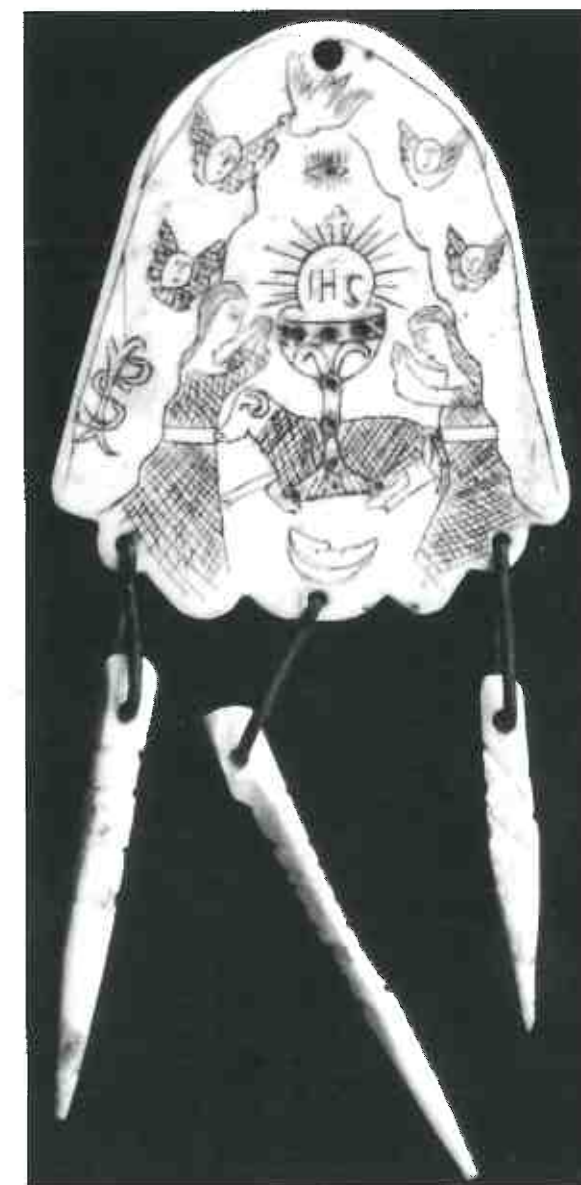


Talvolta anche i punteruoli a corredo della zampogna – si ricavano da pezzi d'osso o da frammenti di plastica, per esempio dai manici degli spazzolini da denti, e servono per liberare i fori digitali da residui superflui di cera – possono diventare ulteriori accessori decorativi, quando, invece di essere uniti tra loro dallo spago, sono appesi alla base della *stacca*, placca d'osso di bovino o ovino, sulla quale spesso, con incisioni schematiche ed elementari, si rappresentano in segno di devozione temi e simboli religiosi, com'è possibile osservare in due zampogne, rispettivamente di Salvatore Vinci e Piero Morabito.

I mastri da ciaramedda

Il decano dei costruttori, con i suoi novantun'anni (è nato difatti il 30 marzo del 1903), è Antonino Mento di *Santu Conu*, frazione di Rometta Superiore, sul versante settentrionale dei Peloritani, meglio conosciuto come *mastro Sciuni*.

Apprezzato da tutti i suonatori, oltre che per le sue indiscusse competenze organologiche e musicali, per le doti caratteriali di grande disponibilità, *mastro Sciuni* ha speso tutta la sua vita tra la cura del gregge, fonte principale di reddito per il sostentamento della sua famiglia, e la passione, o meglio dedizione assoluta, per la *ciaramedda*, di cui conosce tutti i segreti della prassi costruttiva e di quella esecutivo-musicale, e dalla cui committenza traeva anche significative gratificazioni economiche. «Dalle mie mani – dice *mastro Sciuni*, con timidi accenti di orgoglio e un sottile velo di malinconia – sono passate, in oltre settant'anni, centinaia e centinaia di *ciarameddi*».



Presso la località detta *Funtaneggi* (a pochi Km. da S. Cono, di Rometta Superiore), *mastru Sciuni* oltre alla *mantra* (ovile) aveva allestito il suo piccolo laboratorio dotato di un tornio a pedale, ereditato da suo zio Nino, e fornito di tutti gli utensili "personalizzati" utilizzati per cavare, bucare e rifinire le canne della zampogna. In prossimità della novena di Natale il laboratorio di *mastru Sciuni* si animava più del solito, con un via vai di *ciaramiddari* provenienti dai tanti paesi disseminati sui Peloritani, ma anche da quelli più lontani dei

Nebrodi, impazienti di *mettiri in sonu* (suonare) la zampogna *cumannata* (commissionata) magari l'anno



prima o di riavere il proprio strumento con la *conza nova* (ance nuove).

Ora, a *mastru Sciuni*, costretto dagli acciacchi dell'età a rinunciare alla *ciaramedda*, non resta altro che rievocare con nostalgia, assieme ai vecchi amici che di tanto in tanto vanno a trovarlo, i bei tempi andati, ascoltando volentieri i suonatori, anche quelli più giovani, e seguendo, per quanto possibile, suo figlio Francesco, anche lui *mastru di' ciarameddi*.

Il patrimonio di conoscenze sulla zampogna e l'apprendimento delle rigorose norme tecniche che presiedono alla sua realizzazione, *mastru Sciuni*, secondo il modello dell'imitazione, e non già con un improbabile apprendistato, le ha ricevute dal padre, Francesco, e soprattutto dallo zio Nino, *mastru 'i ciarameddi* scomparsi, rispettivamente, nel 1952, a circa novant'anni, e nei primi anni Quaranta, ad oltre ottant'anni. «Prima 'i moriri me patri – ricorda Sciuni – *vosi fari 'na sunat-edda ca' ciaramedda*» (prima di morire mio padre volle fare una sonata sulla zampogna).

«In famiglia – aggiunge Sciuni – sono stato il solo ad imparare a costruire le zampogne; l'unico mio fratello, Leo, nove anni più grande di me, sapeva soltanto suonarla, così come mio cugino Ciccio. 'Nzignai a fari i *ciarameddi* – precisa Sciuni *vaddannu a me ziu Ninu mentri ci tinia, pi' fari luci, 'a lumera*» (ho imparato a fare le zampogne osservando mio zio Nino mentre, per fargli luce tenevo il lume).

A prestar fede al racconto di Sciuni, la tradizione della zampogna in famiglia risale al nonno paterno Leo – con lui, nell'albero genealogico dei Mento, si va indietro nel tempo fino

ai primi decenni del secolo scorso – che sembra abbia imparato a costruire zampogne da *mastru Antuninu* di Montalbano Elicona. «Me nonnu – dice Sciuni – *carusazzu travaghiava a gazzuni 'nta na mantra a Muntalbanu e 'nzignau a fari i ciaramaddi unni mastru Antuninu*» (mio nonno da ragazzo lavorava come garzone in un ovile a Montalbano Elicona ed ha imparato a fare le zampogne da un artigiano di nome Antonino). A dare credibilità a tale puntuale indicazione, e dunque ad attestare una prassi costruttiva consolidata in tale centro dei Peloritani, peraltro piuttosto distante da Rometta Superiore, ci sono d'altra parte dei riscontri obiettivi, ovvero alcune indicazioni bibliografiche²⁷ relative a suonatori di Montalbano Elicona e, soprattutto, le *ciaramedde muntalbanisi*.

Si tratta ovviamente di zampogne del tipo a "paro" che, tuttavia, per una serie di peculiarità strutturali e morfologiche, si differenziano dai più noti e diffusi strumenti costruiti dagli Sciuni.

I suonatori, più in particolare, riconoscono le *muntalbanisi*, peraltro sempre più rare e difficili da rintracciare e che non hanno meno di un secolo e mezzo di "vita", per la distanza maggiore che separa l'uno dall'altro i fori digitali e, soprattutto, per i *ruccheddi o ruppa*, ovvero il rilievo (ghiere aggettanti) che assume la canna tra i fori di sfiato (*naschi*), più tondeggianti e spesso, e, ancora, per gli *chanters* e i bordoni, mediamente più sottili e meno scampanati e, infine, per la *busciola* (il blocco), il cui profilo tronco-conico è solitamente più sfilato e con i diametri superiore e inferiore più piccoli.

Ancora sulla famiglia Mento c'è da aggiungere, che a dare continuità alla tradizione di *mastru*, ormai ultracentenaria, c'è il figlio di *'mpari Ninu*, Francesco, sessantenne,

Nella pagina accanto: *Mastru Sciuni*, Antonino Mento (a. 87), decano dei costruttori di zampogna a "paro" della provincia di Messina. Rometta Superiore, 1990.

A destra: Zampogna a "paro" (tre bordoni). Disegno tratto dal catalogo della "Mostra etnografica siciliana, diretta e illustrata da Giuseppe Pitre". Palermo, 1892.

A destra in basso: Sostene Puglisi verifica l'esatta accordatura dello strumento. Mili S. Pietro, 1993.



Modello "medio" (minzana), del tipo muntalbanese (muntalbanisa). Chanters d/s (ritta e manca) lungh. mm. 420. Bordone magg. (bassu o basciu) lungh. mm. 420. Bordone medio lungh. mm. 270. Blocco (busciola) h mm. 13, diam. sup. mm. 85 diam. inf. mm. 65. Accordata in LA.

Legni: erica e gelso nero.

Costruttore: non identificato, XIX secolo.

Proprietario: Salvatore Truglio, Galati Mamertino.



La zampogna - legni, utensili, costruzione

(Scheda redatta dal costruttore Pietro Morabito)

Legni

I legni solitamente utilizzati per ricavare gli *chanters* e i bordoni sono troncati da piante di erica, *zinzu-laru*, mandorlo selvatico, albicocco, olivo selvatico, pero, nespolo, pruno, sorbo; quelli per il blocco (*busciola*) dal gelso nero o più raramente dal ciliegio. Il taglio ha luogo nei mesi di gennaio, febbraio o agosto, quando la pianta è a riposo. Si lasciano stagionare per almeno un anno in luoghi asciutti, al riparo dalla luce e dall'aria, ricoperti da truciolo o sabbia. Le dimensioni dei legni da posizionare sul tornio devono essere più lunghi di almeno 10 cm. rispetto alla canna finita. Molti costruttori, per economizzare il legno, vista la difficoltà di reperimento, usano spaccare in quattro il tronco per ricavare altrettante canne. Ciò li obbliga a realizzare gli *chanters* in due parti distinte incollate tra loro al di sotto dei fori di sfiato, a danno della qualità strutturale e sonora dello strumento. Nel rispetto della tradizione, invece, chi scrive preferisce ricavare gli *chanters* e i bordoni utilizzando la parte centrale (il "cuore") di ogni singolo segmento di tronco.

Utensili impiegati

Tornio elettrico a due velocità: una per tornire, mediante sgorbie, la superficie esterna di *chanters*, bordoni e blocco; l'altra, che corrisponde a quella dei tornii a pedale usati in passato, per ottenere il canneggio interno utilizzando i cavatori.

Sgorbie di varie dimensioni e forme per sgrossare le superfici esterne di *chanters*, bordoni e blocco.

Cavatori a misure scalari (sezioni da mm. 6 a mm. 14, per lunghezze variabili fino a mm. 550) per bucare l'interno e ricavare il canneggio a sezione cilindrica secondo la prassi organologica tradizionale. Per conferire agli strumenti un volume sonoro maggiore senza tuttavia alterare l'equilibrio fra qualità sonora (timbro) e intensità, chi scrive adotta un solo cavatore (a sezione conica da 6 a 14 mm. per una lunghezza di 550 mm.), che gli consente di ricavare con un solo intervento un canneggio perfettamente conico.

Fasi di costruzione

- Posizionato il legno sul tornio (il primo corrisponde a quello dello *chanter* destro, a seguire si lavorano quelli destinati allo *chanter* sinistro, ai bordoni e al blocco) si procede, impiegando le sgorbie, ad una prima graduale sgrossatura conferendo al legno una forma cilindrica e diritta.
- Alla prima sgrossatura segue la foratura della canna realizzata con il cavatore a sezione più piccola, quella di mm. 6.
- Si riposiziona la canna in lavorazione sui due punti obbligati del tornio (punta e contropunta), procedendo, mediante le sgorbie, alla seconda sgrossatura fino a far assumere alla canna il profilo definitivo.
- La realizzazione del canneggio interno costituisce la fase più importante e delicata. Previo posizionamento della canna sulla punta del tornio, da un lato, e sulla *palummedda* dall'altro, si procede prima alla cavatura della campana con un cavatore dentato, poi s'introducono i cavatori 'scalari', secondo la prassi costruttiva tradizionale, o, nel caso della variante tecnologica adottata da chi scrive, un unico utensile, ossia il cavatore a sezione conica di cui si è detto prima.
- Anche per realizzare il blocco (*busciola*) si procede prima ad una sommaria sgrossatura e quindi alla cavatura della porzione interna, badando di lasciare uno spessore adeguato (non eccessivo né sottile). Solo quando le canne sono ultimate si procede alla foratura degli alloggi (4 o 5 in relazione al numero di bordoni) dove si incastrano *chanters* e bordoni. Da annotare che l'inclinazione dei fori rispetto all'asse della *busciola* è determinato dalla lunghezza delle canne.
- La realizzazione della sequenza dei fori digitali e di quelli di sfiato costituisce l'ultima fase di costruzione della zampogna. Prima si praticano i fori sullo *chanter* destro. Si inizia con il foro posteriore (nel caso di una zampogna da mm. 545 è posizionato a mm. 90 dall'estremità superiore della stessa canna), poi seguono quelli anteriori (il primo è posto a mm. 35 da quello posteriore, i successivi a mm. 25 fra loro). Successivamente si praticano i fori di sfiato (due nella porzione superiore dei *ruppi*, uno in quello inferiore). Sullo *chanter* sinistro il primo foro digitale si pratica in corrispondenza del 3° foro dello *chanter* destro. In merito ai fori digitali resta da osservare che in fase di prima accordatura sono suscettibili di ulteriori aumenti di diametro, così come a volte si rende necessario intervenire sulla porzione interna della campana dello *chanter* sinistro all'altezza dei fori di sfiato.



a



a



b



c



c



c



d



d



A sinistra dall'alto: Immagini del laboratorio artigianale di Ciccio Mento (a. 62), figlio di Mastro Sciuni. Rometta Superiore, 1990. Zampogne appena ultimate assieme ad uno strumento d'epoca. Sgorbie, cavaletti (sgubbi, richetti, cavaturi, ferri lunghi). Mastro Ciccio al tornio impegnato nella prima fase di sgrossatura della canna.



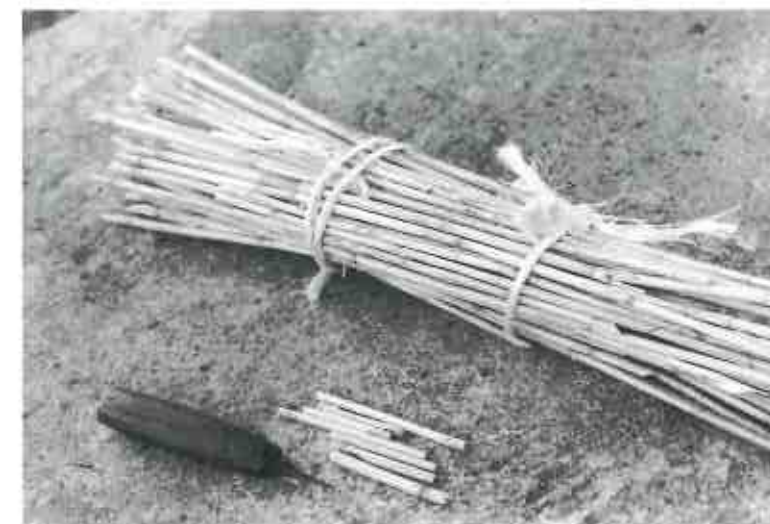
che oltre ad introdurre, in sostituzione di quello a pedale del padre, il tornio elettrico, ha fondato qualche anno fa un gruppo folkloristico, per trasmettere ai più giovani la tradizione musicale della zampogna.

Oltre ai Mento, che con la loro singolare storia familiare hanno svolto un ruolo prezioso e insostituibile nella trasmissione e conservazione del sapere tecnologico e musicale racchiuso dalla zampogna, bisogna ora annotare il nome di altri costruttori in attività.

Portatori di esperienze individuali di vario segno che si pongono in alcuni casi fuori dai contesti di vita tradizionale, contadina e pastorale, i "nuovi" mastri si sono affiancati agli Sciuni, dando così continuità alla prassi costruttiva, rinnovandola in parte sotto il profilo tecnologico. Oltre ad adottare il tornio elettrico e nuovi utensili, i mastri dell'ultima generazione attestano poi un rinato, e per certi versi insospettato, interesse nei confronti della zampogna, costretta ormai a sopravvivere in spazi sempre più ristretti e ormai fuori, a parte la rituale novena di Natale, dalle scadenze tradizionali festive di un tempo. Essi si propongono infatti come polo di scambi d'informazione tra i suonatori, che rivendicano, in alcuni casi, un ruolo autonomo della zampogna rispetto alle dipendenze e ai legami un tempo imposti dalla tradizione.

Giovanni Oliva di Castanea delle Furie, scomparso qualche anno fa ad oltre settant'anni, è stato uno dei primi mastri a formarsi alla scuola dei Mento, ritagliandosi poi un suo spazio nella sempre più ampia committenza dell'area dei Peloritani. I suoi referenti culturali erano quelli contadini e pastorali, via via sempre più andati disgregandosi e perciò ormai in parte sconosciuti

A destra: Mazzo di cannizzoli (Arundo donax) già stagionate da cui si ricavano, utilizzando lame particolarmente affilate, asportate spesso da vecchi rasoi, le zammare (ance semplici) e le pipiti (ance doppie). Ance semplice con taglio inferiore e ance doppia, con zeppe nella legatura per correggere la pressione delle lamelle. (Disegni tratti da Strumenti musicali popolari in Sicilia, 1983)



al figlio Nino; il quale, tuttavia, ha appreso dal padre la tecnica di costruzione e le competenze manuali per realizzare la zampogna. Nunzio Famà, sui sessant'anni, di Scala-Torregrotta, è invece un *mastro* legato ancora per certi versi al patrimonio di cultura di tradizione orale di più antica memoria.

Fra i più giovani va ricordato Antonino Giunta, quarantenne, di Fiumedinisi, una vita trascorsa a pascolare greggi lungo gli scoscesi crinali dei Peloritani, costantemente dunque a stretto contatto con la cultura materiale pastorale, di cui la zampogna costituisce l'espressione più alta. Ben diverse le storie di due altri mastri, giunti alla zampogna da strade diverse, ma ugualmente lontane dal patrimonio di cultura tradizionale.

Giuseppe Carpita, quarantacinque anni, di Castelmola, nella vita di tutti i giorni è un autista di linea, ma nei ritagli di tempo si dedica con grande passione alla costruzione di zampogne, grazie anche ad un gruppo di suonatori locali che lo hanno incoraggiato e sostenuto in questa scelta.

Pietro Morabito, quarantaduenne, di Messina, ha invece alle spalle una lunga militanza prevalentemente come suonatore di tamburello nel più noto dei gruppi folkloristici siciliani, i Canterini Peloritani. Poi casualmente ha scoperto le più autentiche tradizioni musicali popolari, e dunque anche la zampogna. Il primo dei suoi maestri è stato Lorenzo Camarda, un abilissimo suonatore e accordatore di zampogna, di San Saba, scomparso parecchi anni fa. Poi l'incontro con *zu' Ninu Sciuni*: da quel momento il suo bagaglio di conoscenze si è accresciuto notevolmente. Ora è uno dei giovani mastri più apprezzati; lo stesso Sciuni lo indica tra i più valenti e capaci. Le sue zampogne, dai profi-

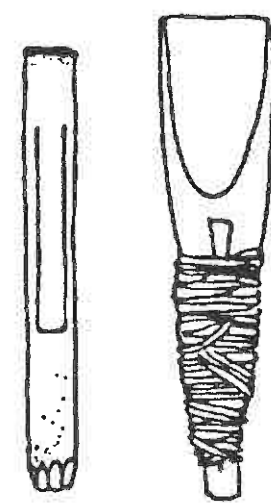
li estetici sempre più raffinati, vantano delle qualità musicali di prim'ordine.

Cunzari e 'ccuddari

Priparari 'a conza e 'ccuddari 'a ciaramedda, ovvero preparare le ance semplici con taglio inferiore e accordare la zampogna, a differenza del tornire i legni e assemblare lo strumento in tutte le sue parti, non compete in maniera esclusiva ai mastri.

I *ciaramiddari* più dotati musicalmente, quelli che *sentunu 'u sonu*, sono difatti in grado di *tagghiari a misura i zammari* (tagliare a misura le ance) e *'ccuddari* lo strumento. Alcuni particolarmente versati, se necessario, riescono, anche con utensili poveri, a rifare alcuni pezzi della zampogna, quali i segmenti superiori della *quatta* e del *basciu* o *bassu*, rispettivamente bordone medio e maggiore, la *busciola* (blocco), oltre che l'*utri* (otre) e l'*u sciucialoru* (insufflatore).

Una buona accordatura della zampogna, dicono i suonatori, dipende essenzialmente da una buona *conza*, vale a dire dalle qualità delle ance impiegate, dalle lunghezze delle stesse, e ancora dall'adeguata apertura delle lamelle, messe in vibrazione dalla colonna d'aria che s'introduce nelle canne.





Modello "grande" (tri quatti). Chanters *d/s* (ritta e manca) lungh. mm. 460. Bordone magg. (basso o basciu) lungh. mm. 465. Bordone medio (quatta) lungh. mm. 300. Blocco (busciola) h mm. 164, diam. sup. mm. 100, diam. inf. mm. 70. Accordata in SOL.
Legni: erica, gelso nero.
Costruttore: N. Mento (Sciuni), Anni Cinquanta.
Proprietario-suonatore: Sostene Puglisi, Mili S. Pietro.

Sulle modalità di raccolta e di taglio delle piante di canne (*Arundo donax*) utilizzate per le *zammare*, i suonatori dicono che i *mazzuneddi di cannizzoli* si troncano nei mesi di gennaio e febbraio oppure ad agosto,

A sinistra: Sostene Puglisi verifica l'accordatura della zampogna.
A destra: La sequenza fotografica mostra le principali fasi relative alla preparazione delle ance (cunzari) e all'accordatura ('ccuddari). Fissate opportunamente le ance sugli chanters e sui bordoni e rettificata opportunamente l'apertura delle lamelle, si interviene sui fori digitali (iniziando con il foro posteriore dello chanter destro) per verificare l'esatta intonazione delle note e i rapporti intervallari tra i due chanters, ricorrendo all'impiego di cera d'api per ridurre opportunamente il diametro dei fori, o liberando gli stessi dalla cera superflua depositata sugli orli.

quando la pianta è *sudda* (a riposo), e si lasciano stagionare per almeno un anno.

Le canne migliori per realizzare le *zammare* – aggiungono i suonatori – devono essere *maschi e siccagni e non supra 'u sabbaggiu*, ossia dure e non selvatiche, cresciute *supra 'a terra fotti, a scagliola, 'nte lucali rittusi e sulliggiati*, ovvero su terreni in parte rocciosi, esposti a nord e soleggiati.

«'Na vota – racconta Sostene Puglisi – d'un cannitu supra nu cucuzzulu 'i terra fotti, quantu zammari facia tanti ni sunavunu» (una volta, da un canneto che cresceva sopra un cocuzzolo di terra dura, quante ance facevo, tante ne suonavano).

Le qualità sonore delle *zammare* è possibile poi apprezzarle – ci informano Salvatore Vinci e Sostene Puglisi – dal colore della canna (rossiccia), dalla sua durezza, da verificare stringendole tra le dita o provando a fare con le unghie un'incisione sulla pellicola corticale e, ancora, dal *corio* ossia dalla sezione della *cannizzola* (canna). Anche la lunghezza del taglio della lamella – aggiungono i nostri informatori – può influenzare l'altezza e il timbro del suono della *zammara* (grave o acuto), e dunque l'accordatura successiva dello strumento.

In passato alcuni *ciaramiddari* per ottenere dal loro strumento un *cannolu di sonu*, ovvero un suono più squillante, preferivano montare sui due *chanters* e sul bordone medio, le ance doppie, le cosiddette *pipiti*, mantenendo le ance semplici per il bordone maggiore, che spesso però era azzittito, e il bordone minore. Quando la zampogna monta le ance doppie, dicono i suonatori, prima *spara 'u fischiettu*, poi *'a ritta, 'a secunna e all'uttumu 'a quatta* (prima suona il bordone minore, poi lo chanter destro e, in successione, quello sinistro e il bordone medio).





Modello "grande" (ranni). Chanters d/s (ritta e manca) lung. mm. 570. Bordone magg. (bassu o basciu), lung. mm. 585. Bordone medio (quatta), lung. mm. 365. Blocco (busciola) h mm. 160, diam. sup. mm. 70, diam. int. mm. 910. Accordata in SOLb.
Legni: erica, nespolo, gelso nero.
Costruttore: N. Mento, Rometta Superiore, primi del Novecento.
Proprietario-suonatore: G. Midiri, Messina.



Modello "grande" (ranni). Chanters d/s (ritta e manca) lung. mm. 545. Bordone magg. (bassu o basciu), lung. mm. 550. Bordone medio (quatta) lung. mm. 333. Bordone min. (fischiettu) lung. mm. 135. Blocco (busciola) h mm. 157, diam. sup. mm. 70, diam. inf. mm. 820. Accordata in Sol.
Legni: mandorlo, nespolo, erica, gelso nero.
Costruttore: N. Mento (Sciuni), Rometta Superiore, 1948.
Proprietario-suonatore: G. Zaccane, Messina.

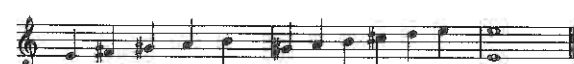
La realizzazione delle ance doppie richiedeva una preparazione piuttosto laboriosa. Lavorate con grande cura e smasciate (assottigliate) gradualmente, le due lamelle, speculari tra loro e con una piccola fessura per il passaggio dell'aria, venivano fissate con dello spago impeciato attorno ad un piccolo condotto di rame, 'a ramedda²⁸.

Invece le ance semplici, sono ricavate da un unico segmento di canna la cui misura è solitamente pari a quella del micciu, ovvero alla porzione di chanter compreso tra la riga pi' stetica, (il rilievo attorno alla canna al di sopra della sequenza dei fori) e l'orlo superiore che s'incastra all'interno della busciola.

Troncato dalla cannizzola il segmento utile, con nodo superiore, per realizzare la zammara, si libera prima una striscia longitudinale dalla pellicola corticale per poi procedere con gesti sicuri al taglio della lamella, dal basso verso l'alto rispetto al nodo; s'in-

roducono, quindi, con estrema delicatezza, fin sopra l'estremità superiore della lamella, dei sottili fili di stuppa, canama (canapa). Sfregate, poi, una per una, energicamente tra le mani ('a stricatedda da' zammara pi' pariggiari 'u sonu), le ance sono pronte per essere fissate sugli chanters e sui bordoni, badando che non siano lenti d'incascio, ovvero che la sezione inferiore, mediante opportune rifiniture (smasciateddi), sia perfettamente a tenuta. Ultimata la conza e collocati gli chanters nella busciola, si "mette in suono" la zampogna o meglio, come dicono i suonatori, si spara 'a ciaramedda.

Si unchia l'utri (si gonfia l'otre), ponendo la mano sinistra sulla porzione di pelle corrispondente all'apertura superiore della busciola e poi, pi' sparari, la si stacca d'improvviso dall'otre affinché pervenga all'interno della busciola e, quindi, delle zammare e, infine, nelle canne un getto d'aria intenso e



Modello "piccola" (campagnuledda). Chanters d/s (ritta e manca) lung. mm. 350. Bordone magg. (bassu o basciu), lung. mm. 360. Bordone medio (quatta), lung. mm. 268 (il segmento inferiore è stato rifatto). Blocco (busciola) h mm. 140, diam. sup. mm. 95, diam. inf. mm. 80. Accordata in LA.
Legni: erica, olivo, gelso nero.
Costruttore: N. Mento (Sciuni), Rometta Superiore, anni Cinquanta.
Proprietario-suonatore: G. Midiri, Messina.

omogeneo.

Se la ciaramedda, come dicono i suonatori, spara bona, ovvero cogghi di testa ma 'nte puttusa si peddi (ha un suono omogeneo in "uscita" dalle zammare, mentre sulle canne si "perde"), si procede a verificare l'esatta intonazione degli intervalli fra le note delle due canne mastri, 'a ritte e 'a manca (i due chanters), ovvero alla vera e propria accordatura. Se il suono invece nelle rispettive canne divaria, se in altri termini si rileva una quantità eccessiva d'aria in entrata nelle zammare che altera il rapporto tra i livelli sonori dei due chanters, s'interviene nuovamente sulle ance.

Se divaria 'a ritte o 'a manca picchi pigghiu-nu ciatu assai, ossia se la quantità d'aria che perviene alle zammare è eccessiva, s'interviene sulle ance riducendo l'apertura delle lamelle, o per dirla con i suonatori 'sta ciaramedda voli i zammari cchiù ghiusi. Ciò si ot-



Modello "grande" (ranni), del tipo montalbanese (muntalbanisa). Chanters d/s (ritta e manca) lung. mm. 602. Bordone magg. (bassu o basciu) lung. mm. 586. Bordone medio lung. mm. 337. Blocco (busciola) h mm. 142, diam. sup. mm. 64, diam. inf. mm. 44. Accordata in LAB.
Legni: erica e gelso nero.
Costruttore: non identificato, XIX secolo.
Proprietario: Nino Gangemi (la suonava il nonno Antonino Bertino), Saponara.

tiene solitamente sfregando ulteriormente tra le mani le zammare o assottigliando i fili di canapa, o più raramente, sostituendoli con fili di capello.

Se invece i canni non cogghiunu 'u sonu e si stuppunu, ovvero se le lamelle delle ance non sono aperte a sufficienza, bloccando così l'immissione d'aria negli chanters e, dunque, la produzione del suono, s'ava 'nchianari a stuppa cchiù supra, si deve dare cioè più apertura alle lamelle per consentire un sufficiente flusso d'aria, e ciò si ottiene spostando i fili di canapa verso il limite superiore della lamella.

Molto più raramente, quasi sempre lo fanno i suonatori meno esperti, 'pi pariggiari 'u sonu, ossia per regolare il flusso d'aria sulle ance e, dunque, la qualità e l'altezza del suono prodotto dagli chanters e dai bordoni, si usa smasciare i zammari, raschiare la porzione inferiore della lamella, 'pi raffinari 'u

Sotto: Gruppo di contadini nei tipici costumi popolari, tra i quali se ne osserva uno che regge in braccio una zampogna dal formato medio (minzana) che monta un otre particolarmente grande. Cartolina illustrata. Area messinese, fine Ottocento. Gruppo di zampognari provenienti dai villaggi peloritani a piazza Duomo con i costumi forniti dall'Azienda Autonoma Soggiorno e Turismo di Messina, primi anni Sessanta. Nella pagina accanto: Pietro Morabito (tamburello) e Sostene Puglisi (zampogna a "paro", minzana muntalbanisa). Galati Mamertino, 1994.

sonu, per ottenere un suono più alto; per avere invece un suono più grave, 'pi 'ngrusari 'u sonu, si assottiglia la porzione superiore della lamella vicino al nodo o si applica sulla porzione inferiore della stessa lamella un piccolissimo grumo di cera d'api²⁹.

Rettificate così con graduali interventi le zammare, o meglio le lamelle delle ance, affinché consentano un regolare ed omogeneo afflusso d'aria negli *chanter*, per dirla con i



suonatori, *quannu 'a ciaramedda pigghia 'u ciatu giustu e di testa spara para*, si procede all'accordatura degli *chanter*, ovvero alla verifica d'intonazione delle rispettive note emesse rispettivamente dalla canna ritta e da quella manca.

È 'u puttusu d'arreti da' canna ritta – dicono i suonatori – *chi cumanna 'u sonu da' ciaramedda*, ossia è intervenendo sul foro posteriore dello *chanter* destro che ha inizio l'accordatura vera e propria della zampogna.

Se è necessario, infatti, si modifica, con l'impiego di cera d'api, l'apertura del foro digitale posteriore, o in alcuni casi si libera invece, mediante l'uso di un punteruolo, dalla cera superflua, affinché si raggiunga l'esatto intervallo di terza con la nota emessa dal primo foro digitale della canna sinistra, 'a manca, sul quale non s'interviene mai per modificare l'apertura. *Secunnu 'u sonu chi fa* – dice Sostene Puglisi – *si vidi aunni c'è mancanza e si cogghiu i buca*, ovvero in relazione alla nota emessa si verifica su quali fori bisogna intervenire.

Annannu scinnennu – aggiunge Puglisi – *si vidi cu' voli apettu e cu' voli ghiusu*, ossia si procede alla verifica degli intervalli, dalle note più alte a quelle più gravi, modificando, se necessario, l'apertura dei fori digitali con l'impiego di cera.

Sulla "qualità sonora" dei rispettivi *chanter*, Puglisi aggiunge che 'a canna ritta voli 'u sonu cchiù finu (lo *chanter* destro "vuole un suono" più acuto, più alto), mentre 'a canna manca voli 'u sonu cchiù bassu, cchiù uddu (lo *chanter* sinistro "vuole un suono" più basso, più grave). 'U sonu da ciaramedda – precisa Puglisi – *nesci di ruppa*, ovvero il suono "esce" all'altezza dei fori di sfiato che virtualmente "tagliano" il tubo e definiscono la nota.



I suonatori più esperti nel *cunzari* e 'ccudari precisano che una *ciaramedda cchiù ciatu vuli, cchiù s'annu iapiri i puttusa* (più lo strumento richiede aria, più si devono liberare i fori dalla cera residua depositata sugli orli); mentre la zampogna *chi pigghia menu ciatu, voli i puttusa cchiù ghiusi* (lo strumento che prende meno aria, vuole i fori più chiusi).

Accordati gli *chanter*, s'intonano i bordoni, prima il medio, poi il maggiore, che è quasi sempre azzittito e quindi, eventualmente, il minore. È sufficiente intervenire sui segmenti inferiori degli stessi bordoni, provocando delle piccole escursioni, modificando così la lunghezza della colonna d'aria all'interno delle canne, per trovare la giusta "nota di pedale", corrispondente alla dominante della scala intonata dallo strumento o, per dirla con i suonatori, 'a quatta, 'u basciu e 'u fischiettu *anna scinniri e 'nchianari finu a quannu pottunu 'u stissu sonu da' prima e da' secunna*.

L'accordatura è scandita, come annotato, da un lessico specifico, del quale abbiamo già offerto un'ampia campionatura, cui aggiungiamo ora altre tipiche espressioni "re-

gistrate" nel corso dei nostri incontri con i suonatori: 'nta canna di quattru puttusa, *chiddu' menzu voli cchiù chiusu* (sullo *chanter* sinistro il terzo foro deve essere più chiuso), 'nta canna di setti puttusa, 'nto terzu ci voli cchiù cira (sullo *chanter* destro l'apertura del terzo foro deve essere ridotta utilizzando della cera), 'a nasca voli essiri cchiù chiusa o difetta di naschi, 'i voli cchiù stuppati (il diametro di uno dei fori di sfiato inferiori deve essere ridotto), non spatti 'u sonu 'a canna manca (è imperfetta la successione dei suoni sullo *chanter* sinistro), *iavi i zammari 'nnacquati o bufati* (le ance sono umide), *quannu non vonnu cira, i canni sunnu iddi...* (quando i fori non richiedono cera vuol dire che gli *chanter* montano le ance "giuste").

La zampogna, precisano i suonatori, *cchiù ranni è, cchiù s'abbascia i sonu*, ovvero più grande è lo strumento, meno aria richiede suonandola; d'altra parte 'a *ciaramedda voli essiri battuta*, deve essere suonata per un po' prima che si stabilizzi l'emissione sonora sulle canne.

Soffermandoci ancora sul repertorio linguistico dialettale applicato alla pratica del-



la zampogna, annotiamo ora altri modi di dire gergali riferiti, per esempio, ad una zampogna dagli ineccepibili caratteri musicali: *sona comu 'n'ogganu* (suona come un organo), *bona 'nchiustria* (dai suoni armoniosi), *sona comu 'na campana* (suona come una campana); di uno strumento carente



A sinistra dall'alto: Giuseppe Midiri (a. 67). Zampogna a "paro" (ranni) con due bordoni. Costruttore, Antonino Mento (Sciuni). Messina, 1992.
Salvatore Vinci (a. 40). Zampogna a "paro" (tri quatti) con tre bordoni (il segmento superiore del bordone medio è stato rifatto). Costruttore, Antonino Mento (Sciuni). Galati Mamertino, 1993.

sotto il profilo dell'accordatura si dice 'sta *ciaramedda* è 'nu *quaddaruni* (questa zampogna è un calderone), 'sta *ciaramedda* è 'na *chitarra* (questa zampogna è una chitarra scordata); in relazione al tipo di *zammare* impiegate si dice che la zampogna *voli ciatu assai* (vuole molto fiato), o *pigghia 'na stampa 'i ciatu* (vuole poco fiato); sulla qualità del suono si dice invece: *iavi 'u sonu 'ccupatu*, *finu*, *rossu*, *uddu*, o *chi daddaria* (dalla sonorità "chiusa", brillante, grave, sporca, tremolante); sullo stile esecutivo del suonatore si dice invece fra l'altro: *non spatti 'u sonu* (non riesce a separare distintamente i suoni dei due rispettivi *chanter*), *sbagghia i battuti* (non riesce a diteggiare abilmente sui fori degli *chanter*), *iavi 'a manu manca bona* (riesce con padronanza tecnica e proprietà musicale a svolgere il tema contrappuntistico e armonico sullo *chanter* sinistro), *iavi 'u maneggiu* (il suonatore mostra grande abilità nel diteggiare sui due *chanter*).

I ciaramiddari

Vediamo ora di fare conoscenza con alcuni dei suonatori più bravi dell'area dei Peloritani, ai quali si riconoscono, da parte degli altri *ciaramiddari*, sia spiccate doti di tecnica strumentale ed esecutiva, sia specifiche competenze nel *cunzari* e 'ccuddari i *ciarameddi*. A questo gruppo di suonatori va riconosciuto il merito di mantenere ancora vitale un sapere musicale antico modellato sulla loro sensibilità e replicato ancora oggi, nonostante sia ormai quasi del tutto disgregato il contesto culturale al quale la pratica della zampogna e degli altri strumenti pastorali si ricollegava in maniera funzionale.

Sostene Puglisi, 57 anni, *picuraru* e figlio

A destra dall'alto: Giovanni Zaccone (a. 78). Zampogna a "paro" (ranni) con tre bordoni. Costruttore, Antonino Mento (Sciuni). Rometta Superiore, 1991.
Pietro Morabito (a. 42). Zampogna a "paro" (ranni) con tre bordoni. Costruttore, Piero Morabito (Sciuni). Galati Mamertino, 1994.

di *picuraru*, è certamente uno dei maggiori interpreti della cultura musicale pastorale. La sua vita è trascorsa, fino ai cinquant'anni, lungo gli impervi crinali dei Peloritani a pascolare capre e pecore, dalla cui *robba* (ricotta, formaggi, latte) traeva l'unico sostentamento per la famiglia, replicando così i gesti antichi della pratica pastorale, di cui lui ha assorbito e vissuto con straordinaria abilità manuale tutte le tecniche di lavoro e le espressioni materiali.

L'incontro con la musica è stato per lui precocissimo. Prima il soffiare indistinto, quasi per gioco, dentro il flauto di canna, fino a scoprire i suoni dell'alfabeto musicale; poi il *frautu a paru* (doppio flauto di canna), per diteggiare distintamente su due canne la melodia e le note di accompagnamento e, infine, la *ciaramedda*.

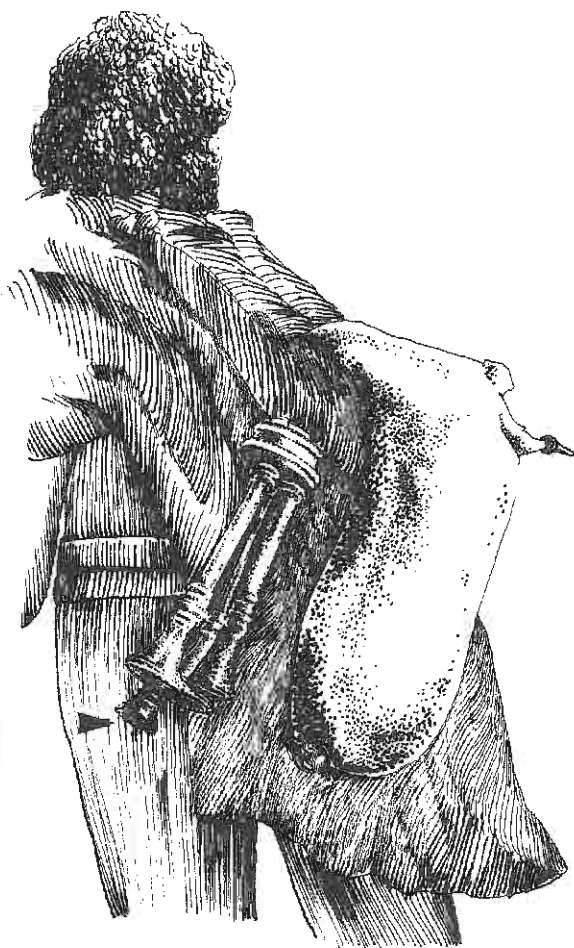
Seguendo il modello di apprendimento fondato sull'imitazione, peculiare alle tradizioni popolari, Puglisi si è limitato ad osservare con attenzione gli altri suonatori e poi, soprattutto, si è lasciato guidare dal suo innato istinto musicale. E così un bel giorno, ad appena 10 anni, di ritorno dalla *mantra* (ovile), tra la sorpresa di tutti, giunge in piazza suonando la zampogna del padre Alfio, anche lui suonatore. A tredici anni Sostene Puglisi è già in grado di *cunzari* e 'ccuddari 'a *ciaramedda*, oltre che a costruire e suonare i *zammarruni* (i clarinetti di canna semplici e doppi), 'u *frautu* (flauto diritto di canna) e 'u *frautu a paru* (doppio flauto di canna).

E uno dei più apprezzati *ciaramiddari* del tempo, Felice Currò, meglio conosciuto come Felice *Runca*, non seppe trattenere un gesto di stizza plateale, togliendosi di scatto 'a *coppula* (il berretto) e scaraventandola giù per terra – tipico del suo carattere *baccianu-*

su – quando 'o *chianu 'a Rama*, località sui Peloritani, Sostene Puglisi, da lui apostrofato "stu' *carusazzu i nenti c'hava nasciri, e id...*" (questo ragazzo da niente che ancora deve nascere, e io...) gli chiese di provare a raffinare 'u *sonu da so' ciaramedda* (il suono della sua zampogna), ovvero di migliorare l'accordatura, riu-scendoci, peraltro, nel migliore dei modi.

Anche Giuseppe Midiri, 67 anni, apprez-





zato suonatore e abilissimo nel *cunzari* e *'ccuddari*, vanta una lunga pratica strumentale. La *ciaramedda* la scopre per la prima volta all'età di 8-9 anni nella *mantra* di *Petru Cannila*, a *Santu Petru*, frazione di Saponara, sul versante settentrionale dei Peloritani.

«L'epica era tinta e puru nui picciriddi aviamu puttari soddi pa' casa. Iò e me frati Nicola erumu picciotti di *mantra* aunni *Petru Cannila*. 'Nchianaumu a sira, e a matina, doppu chi si muncia e si cacciaunu i 'nnimali, fujimu scausi ciumara ciumara p'annari a scola. 'A *ciaramedda* nni piacia assai, e *Petru Cannila* nu iornu, pi' nni fa cuntenti, nni pigghiau una di soi e pi' mettla in sonu, non avennu utri, ci misi nu scupinu pi' l'ogghiu. 'Nni 'nzivammu tutti ma erumu cuntenti di mettiri manu supra na' *ciaramedda*» (I tempi erano duri e anche noi bambini dovevamo portare soldi a casa. Io e mio fratello Nicola eravamo garzoni di ovile presso *Petru Cannila*. Salivamo di sera, e la mattina successiva, dopo aver dato una mano per mungere gli animali e farli uscire dall'ovile per il pascolo, scappavamo scalzi lungo la fiumara per andare a scuola. La *zampogna* ci piaceva molto, e *Petru Cannila* un giorno, per farci contenti, ne prese una delle sue e per "metterla in suono", non avendo l'otre, utilizzò un contenitore di pelle per l'olio. Ci sporcammo di grasso, ma eravamo contenti di essere riusciti a suonare una *zampogna*).

Dai primi incerti approcci, Giuseppe Midiri, col passare degli anni, ha affinato la tecnica strumentale, appreso i "segreti" per *cunzari* e *'ccuddari*, e acquisito il repertorio, sia quello devozionale del Natale che quello profano. Verso la fine degli anni Cinquanta, poi, a San Filippo Superiore, dove nel frattempo si era trasferito, Midiri, dando così continuità al tradizionale accompagnamen-

to strumentale delle Litanie Lauretane cantate in chiesa nel corso della Novena di Natale, prese il posto di *ciaramiddaru* che era stato prima e per lungo tempo di Giuseppe Vinci 'u *Muntagnolu* e, successivamente, di *Natu*, Fortunato Cardile.

Giovanni Zaccone, 78 anni, tra i più anziani suonatori attivi, depositario di una prassi esecutiva e di uno stile interpretativo di più antica memoria, inizia a suonare la *zampogna* appena dodicenne sotto la guida del fratello *Pippinu*, classe 1895. E in breve tempo se la cava così bene, mostrando indubbie e spiccate qualità musicali che suo padre, Nino, anche lui suonatore, per incoraggiarlo ad iniziare a *fari i nuveni*, gli regala 'na *campagnuledda* acquistata da 'mpari *Sciuni* per cinque lire. «I miei primi *parrucchiani* (i clienti presso i quali si suonava la novena) li ho conosciuti – aggiunge Zaccone – grazie ad *Jacopu Lupu*, Giacomo Villari, uno dei più valenti suonatori di Bordonaro, assieme a Nino Calabrò e *Vannittu 'u Ciuminisanu* (riusciva a suonare il flauto con il naso!), che mi portò con



A sinistra dall'alto: *Figura da presepe* (part.). Messina, seconda metà del Settecento. Il disegno di Enzo Donato restituisce alla *zampogna* il *bordone maggiore* andato perduto.

Ciccio Currò (a. 58), suona la *zampogna* in occasione della tosatura stagionale delle pecore nell'ovile di Nino Sergio, che diventa anche un'occasione per far festa e ballare. Giampileri Superiore, 1988.

In basso: Liu Vinci (a. 60) esegue un tipico canto sulla *zampogna*, secondo lo stile vocale dei *cofinara*. S. Filippo Superiore, 1989.

sé nella consueta visita ai clienti, nel giorno dell'Immacolata. «Chi primi nuveni chi fici – precisa 'mpari *Giuvanninu* – pigghiai ducentu-cinquanta lire. Annannu chiù avanti riniscia a sunari nuveni a centucinquanta *parrucchiani*!» (con le prime novene che feci presi 250 lire. Col passare degli anni riuscii a suonare la Novena a circa 150 clienti!). Con *mastru Sciuni*, poi, Giovanni Zaccone, negli anni, ha stretto un legame di assidua frequentazione. «Un bonu cristianu – precisa Zaccone – e quann'era figghiolu era spassusu 'mpari *Sciuni*, un *caddidduzzu 'i viggia* (un bravo cristiano, quando era giovane era spassoso, compare *Sciuni*, un cardellino). Andavamo spesso con mio padre a trovarlo mi 'nni 'ccodda i *ciarameddi*. Pi' 'nnari e *Fun-taneddi*, aunni 'mpari *Sciuni* avia 'a *mantra*, 'nchianaumu da' *Cruci 'i Cumia fino a 'Ntin-*



"Bouffonnerie populair de Castronuovo", (acquatinta). Da Jean Houel, "Voyage pittoresque des Isles de Sicilie de Malte et de Lipari", Parigi, 1782. Scena popolare di festa "ripresa" con grande fedeltà dal viaggiatore francese, dove tra gli altri suonatori, se ne osserva uno di zampogna a "paro" (a destra). I due chanters e il bordone medio dello strumento sono perfettamente visibili.

nammari e 'u Castidduzzu, pi' scinniri poi finu a' ciunara i santu Petru e fari 'a 'nchianata 'i lilici» (...per accordare le zampogne. Per andare alle Funtaneddi, dove compare Sciuni aveva l'ovile, salivamo da Croce Cumia fino a Dinnammare e al "Castello", poi si scendeva fino alla Fiumara di San Pietro per risalire il sentiero delle felci). 'Mpari Giuvanninu parla poi dei suoi strumenti. «Dopu 'a campagnuledda e 'a tri quatti, avute da mio padre, dopo essermi sposato, - sarà stato più o meno nel 1948 - ci cummanai a Sciuni 'na nova ciaramedda chi canni cchiù lunghi comu a chiddi da ciaramedda di Filici Runca. Cu Filici, tempu 'i nuveni, nni vidiumu spissu 'nta putia du' Putenti, e 'na vota senza mi mi fazzu vidiri, quannu avia a ciaramedda 'mpizzata, cu' spau ci pigghiai a misura di canni. Sciuni pi' bucar i canni eppi a fari i ferri novi. Ciarameddi cu' ddi canni lunghi non n'avia mai fattu. 'A ritta e manca misuranu 54,5 cm e sunnu di mennulara (commissionai a Sciuni una nuova zampogna con le canne più lunghe, come quelle

della ciaramedda di Felice Runca. Con Felice, nel periodo delle novene, ci vedevamo spesso nell'osteria du' Putenti, e una volta senza che lui se ne accorgesse, quando aveva la zampogna appesa, con dello spago presi la misura delle canne. Sciuni per bucare le canne dovette fare dei ferri nuovi. Zampogne con canne così lunghe non ne aveva mai fatte. I due chanters misurano 54,5 cm e sono di mandorlo).

Tra i suonatori più bravi dell'ultima generazione bisogna ricordare Salvatore Vinci, cresciuto a fianco dei ciaramiddari più anziani, mentre tutto attorno si andavano smarrendo le tradizionali occasioni d'uso della zampogna, ad eccezione della novena natalizia. Egli ha imparato a suonare la zampogna a dieci anni. In famiglia d'altra parte la ciaramedda è stata sempre di casa. Suonava il padre Jacupu, scomparso circa dieci anni fa, e continuano a suonare gli zii, Paulu Vinci (68 anni) e Liu Vinci (62 anni). E ora, a 40 anni, Salvatore Vinci, oltre ad aver matura-



Ripresa xilografica colorata a mano (Londra, 1836), dall'originale incisione in acquatinta di Jean Houel (Parigi, 1782). Il viaggiatore francese mostrò grande interesse per gli usi e costumi popolari siciliani. Anche in questa scena di festa contadina, sullo sfondo dell'Etna, è possibile osservare accanto ad altri strumenti (tamburi e un aerofono non meglio identificato), una zampogna presumibilmente del tipo a "paro".

to una tecnica strumentale di assoluto rilievo e uno stile esecutivo apprezzabilissimo, facendo tesoro degli insegnamenti dei suonatori più anziani, riesce con esiti del tutto soddisfacenti a cunzari e a 'ccuddari 'a ciaramedda.

Ciccio Currò, 60 anni, figlio di Felice Runca - noto suonatore di zampogna e friscalettu chiamato a far parte negli anni Sessanta dei Canterini Peloritani - ha invece per certi versi rimosso le sue radici musicali tradizionali. Si è prodigato, infatti, per promuovere la zampogna al di fuori dell'area dei Peloritani, frequentando volentieri festival e rassegne, ampliando poi il repertorio con originali arrangiamenti e reinterpretazioni di temi anche "classici". Un tentativo, insomma, quello di Currò, di emancipare lo strumento dalla sua condizione pastorale e conferirgli dignità artistica - non condiviso peraltro da tutti i suonatori -, che si coniuga con uno stile e temperamento da uomo di spettacolo.

Passati, canzunetti, balletti, nuveni

La zampogna, come evidenziato più volte, si poneva come strumento elettivo di festa della pratica musicale dell'area del Mesinese, e dei Peloritani in particolare.

«Era 'u sonu da' ciaramedda - dice con accenti di nostalgia e di rimpianto Caterina Vinci (72 anni), suonatrice di tamburello, di San Filippo Superiore - chi all'epica, quannu nun c'era 'a televisuni, 'a radio e 'u giradischi, tinia 'u ballu e l'alligria» (in passato, quando non c'era la televisione, la radio e il giradischi, era il suono della zampogna a tenere il ballo e l'allegria).

E così, facendosi interprete dei sentimenti di festa, profani e religiosi, il repertorio della zampogna comprendeva i tipici balletti, sui quali si componevano le tradizionali figurazioni di danza (tra le quali 'a schimma-ta), le cosiddette passati o canzunetti, parafrasi di canzoni in voga, penetrate all'interno del repertorio tradizionale, i canti supra 'a



Cantu supra 'a ciaramedda
(a baccialunisa)

Mi pattu mi pattia e vinni apposta
e pi' vidiri a 'tita rosa gintili
io vinni mi mi pigghiu la risposta
di 'dda parola chi m'aviu a diri
facciati alla finestra iè fai un salutu
chi fora c'esti lu to' beni amau

Cantu supra 'a ciaramedda
(a cofinara)

Bedda stanotti in sonnu mi vinisti
supra lu me cuscinu ta' puggiasti
trentamila carizzi mi facisti
spatti di baciadeddi chi mi dasti
sunau menzanotti e ti 'nni isti
cu' la pena 'a lu cori mi lassasti



A sinistra dall'alto: I portatori d'uva (cofinara) posano dinanzi al palmento con i loro capienti cesti (cofina). S. Filippo Superiore, anni Cinquanta. Per alleviare la fatica i cofinara intonavano a più voci i loro canti d'amore sulle note d'accompagnamento di un suonatore di zampogna che solitamente apriva la fila dei portatori d'uva Salvatore Vinci (zampogna a "paro"), Giovanni Zaccone (canto). S. Filippo Superiore, 1990.

ciaramedda, e, ancora, assumendo il più noto ruolo devozionale, 'a nuvena 'i Natali.

I canzunetti, più in particolare, attestano il graduale aggiornarsi nel tempo del repertorio strumentale, secondo la reinterpretazione individuale delle canzoni che riflettono, peraltro, le mode e i gusti musicali più diffusi di ogni epoca, capaci di giungere all'interno della cultura tradizionale.

Così, è possibile annotare, fidando sulla memoria dei suonatori più anziani e sui temi tutt'oggi eseguiti, una serie di titoli, da *Spara lu forti 'i l'Andria*, canzone popolare della prima metà dell'Ottocento ispirata dalla resistenza messinese antiborbonica, a *Zichibachi*, *Ciccicicci*, *Camicia nera*, la *Marcia dei bersaglieri*, a *Bombolo*, e siamo intorno agli anni Trenta, alla popolarissima *Marina*, che ebbe grande successo oltre la metà degli anni Cinquanta.

Strumento solista per eccellenza, la zampogna lascia posto al suo fianco solo al tamburello, per sostenere i battiti ritmici dei balletti o delle passate, un tempo anche al circhiettu e, più raramente, all'azzarinu (per la Novena), o, come si annotava prima, al canto, con il quale, tuttavia, lo strumento mantiene un rapporto paritario e non di convenzionale e scontato accompagnamento strumentale. *Supra 'a ciaramedda*, dicono i suonatori, si possono cantare gli *stunnelli* (stornelli), secondo uno stile di canto monodico e dai contenuti di carattere lirico-amoroso, o alla *baccialunisa* (secondo lo stile in uso a Barcellona P. G.), o a più voci, alla *cofinara* (secondo lo stile esecutivo dei portatori di ceste ricolme d'uva).

Si tratta di forme vocali caratterizzate, come dicono i cantori, dalla *comica* dall'*accintivu* e dalla *cadenza*, che ripropongono lo stile di canto tradizionale (sforzato, di testa)

A destra: Sequenza fotografica che mostra le tipiche figurazioni di un balletto eseguito da una coppia maschile (Pippinu e Liu Vinci), così come vuole la tradizione, il cui tema musicale-ritmico è affidato ad un suonatore di zampogna (Giuseppe Midiri) e a due suonatrici di tamburello (Caterina e Letteria Vinci). S. Filippo Superiore, 1989.

che in più, soprattutto nella *baccialunisa* e nella *cofinara*, assume nelle cadenze finali di ogni verso o durante l'assolo strumentale che separa una strofa dall'altra, carattere onomatopeico, modellandosi sugli accordi della zampogna. Resta da aggiungere, a proposito del canto alla *cofinara*, che veniva intonato dai portatori d'uva, appunto i *cofinari*, preceduti immancabilmente da un suonatore di zampogna, lungo il percorso che li separava dai vigneti messi a dimora sui terrazzamenti (*rasuli*), strappati agli scoscesi pendii dei Peloritani (*chiddi supra 'u ritusu*), ai palmenti, giù a valle.

Alla prima voce solista si aggiungeva l'insieme delle voci che 'ccuddavanu supra 'a ciaramedda (accordavano sopra la zampogna). Talvolta, prima di versare dai capienti cesti (contenevano oltre 90 kg.) nella vasca del palmento l'uva da pigiare, i portatori-cantori improvvisavano anche passi di danza.

Tra i più bravi cantori di San Filippo Superiore si ricordano *Liu Vinci*, *Pippinu Trenu* (Bebba), e, per gli stornelli, 'mpari *Stefaneddu* (Bruno). A Bordonaro, 'mpari *Giuvanninu Zaccone* e il padre *Ninu*. A Mili San Pietro, Sostene Puglisi ricorda tra i più bravi Carmelo Pecora, lo zio *Ninu Giorgianni* e *Vanni Cauciniu*.

La zampogna, dunque, scandiva anche i tempi di lavoro delle principali scadenze agricole e pastorali, tra le quali va ricordata la tosatura stagionale delle pecore (maggio-giugno), che ancora oggi assume il carattere di *divittuta* (festa), dove lo strumento trova posto, facendo a gara nel repertorio a ballo, con il flauto diritto di canna, con l'organetto e con il tamburello.

Fuori dai contesti di lavoro, la zampogna la ritroviamo, come riferisce una cronaca ottocentesca, in spazi festivi occasionali: «...i





A sinistra: Suonatore di zampogna a "paro". Xilografia, Sicilia, seconda metà Ottocento.
Nella pagina accanto: Novena eseguita dinanzi al presepe d'epoca (anni Trenta) di casa Quartarone. Santi Mangano (a. 58) suona una zampogna a "paro" con tre bordini che monta un otre con il pelo all'esterno invece che all'interno come si usa solitamente fare. Messina, 1990.

loro sollazzi sono i di festivi, cantano sulla zampogna col bel tempo nella piazza della Maggiore Chiesa d'inverno nelle case dei galantuomini che li retribuiscono con delle focacce...»³⁰.

Anche nel diario di viaggio di Houel, in Sicilia nella seconda metà del Settecento, la zampogna compare fuori da occasioni festive formalizzate: «volevo disegnare una ragazza che avevo visto a fianco di un contadino che suonava la zampogna...»³¹.

Il Carnevale, tuttavia, restava l'appuntamento festivo per eccellenza, quello più atteso. Ad Antillo, ci informa Concetto Lo Schiavo, «la ciaramedda dopo il Natale si riponeva per poco, perché il Carnevale incalzava, e in diverse famiglie *jarmavanu sonu*, organizzavano cioè festa da ballo»³¹. Giovanni Zaccone ricorda che intorno agli anni Trenta anche a Bordonaro, in occasione del Carnevale, si ballava pagando quattro soldi, a casa della zia Rosa, abile suonatrice di tamburello, che accompagnava i balletti eseguiti alla zampogna dal fratello Nino (*Ucchiazzi*) e occasionalmente da Giacomo Villari (*Jacupu Lupu*). Le coppie, precisa Zaccone, erano quasi sempre

esclusivamente maschili, visti i rigidi costumi dell'epoca che impedivano alle donne di ballare con estranei.

È interessante poi annotare che fuori dai contesti tradizionali e in territorio urbano il suonatore di *ciaramedda* prendeva parte, ponendosi accanto alla maschera del cammello (*camiddu*) alla rituale passeggiata di Mezz'agosto dei Giganti Mata e Grifone, mitici fondatori della città di Messina³³, così com'è possibile osservare in un disegno del secolo scorso di Panebianco litografato da Boccaccini.

Oltre al repertorio profano di festa, la zampogna, come ricordato prima, ha da sempre interpretato, così come attesta anche l'ampia iconografia della Natività, i sentimenti di devozione più umili e autentici della religiosità popolare con la tradizionale *Nuvena*.

«La novena – scrive Giuseppe Pitрэ – non la fanno solamente i suonatori di violino ed i cantastorie, ma anche i *ciaramiddari*. Chi vuole la sonata, se li impegna qualche di innanzi al novenario; ed essi devono suonare per lo più davanti ad un quadro rappresentante Gesù Bambino, Maria e Giuseppe parato con fronde di aranci ed altra frutta (...). La sonata è solitamente divisa in quattro temi detti *caddozzi* che non durano più di dieci minuti ciascuno»³⁴.

Più in particolare, in riferimento alla presenza del *ciaramiddaru* in area messinese, preziose notizie giungono per i primi del Novecento e per i decenni successivi da Giuseppe Arenaprimo e da Nino La Camera. «Sin dalla vigilia e dal giorno dell'Immacolata (8 dicembre) – scrive Arenaprimo – già si vedono per la città i suonatori di zampogne (*ciaramiddari*)... Essi si recano dai loro antichi clienti (*parrucchiani*) per contrarre

impegno per la prossima novena di Natale (...). Nelle case, nelle botteghe, nelle bettole, ed anche in talune strade secondarie si acconciano le icone del *Santo Bambino* (...). Dinnanzi a queste icone, oltre alla lampada, che resterà sempre viva, si dispongono in ordine le candele da accendersi quando i cantastorie (*orbi*) con chitarra e violino, insieme al garzone (*picciottu*), o lo zampognaro (*ciaramiddaru*), si recheranno a cantare o a suonare la novena fra il divoto compiacimento dei padroni di casa, o del bettoliere e degli avventori, o dei fanciulli e delle comari del vicinato»³⁵.

Davvero puntuale, poi, la descrizione dello zampognaro che ci offre La Camera. «La giacca di velluto scuro, il grande parapigioglia, messo, per così dire, a traccoll'armi, la cappotta di 'ncirata, oppure lo scapolare, 'u birrittuni di pilu o la meusa conferivano ai *ciaramiddara* messinesi un aspetto singolare e dei più caratteristici (...). Una volta si usava fare suonare lo zampognaro proprio davanti al presepe illuminato a festa, mentre la famiglia si raccoglieva devotamente attorno in tacita preghiera (...). Si usava, specie le donne, recitare in ginocchio le litanie e le altre preghiere della Madonna»³⁶. Fra i più valenti *ciaramiddari*, La Camera segnala i *castanoti*, i *massoti*, quelli di Montalbano Elicona e, fra i più conosciuti in città, *mastru Paulu 'u turnaru* che abitava nel piano di Santa Rosalia, e *zù Vanni Camarda*, da Calamara.

Ancora oggi, nel rispetto di una tradizione che è rimasta tutto sommato vitale e sentita, nonostante la graduale perdita dei modelli socio-culturali cui si faceva riferimento nel passato, nei giorni delle feste di San Nicola e dell'Immacolata (6 e 8 dicembre), i *ciaramiddari*, lasciati i villaggi dei Peloritani,



giungono in città per incontrare, come ogni anno, i loro *parrocchiani* o clienti presso i quali tornano, dopo essersi accordati, per eseguire, dal 16 dicembre e per nove giorni 'a *Nuvena*.

In merito agli specifici contenuti musicali della Novena eseguita alla zampogna, c'è da rilevare che il tema ricorrente, ormai replicato da tutti i suonatori, è il notissimo *Tu scendi dalle Stelle*, musicato e scritto nel Settecento da Sant'Alfonso de' Liguori.

Soffermandoci sui caratteri formali e stilistici, c'è da dire che la Novena eseguita dai *ciaramiddari* dell'area dei Peloritani comprende un'introduzione "libera" fortemente personalizzata, cui segue il tema centrale e la melodia del *Tu scendi dalle stelle*, reinterpretata



tata con variazioni sul piano melodico e armonico «in una sorta di ricercare che, come l'introduzione, è diversa a seconda dell'esecutore»³⁷ per poi giungere al *balletto* di chiusura, che si sviluppa in misura ternaria.

Al di fuori del contesto devozionale familiare, c'è da ricordare che il *ciaramiddaru* annunciava la Novena celebrata in chiesa alle prime luci dell'alba, suonando per le vie del paese, talvolta accompagnato da un suonatore di tamburo, o "accordando" il suo strumento sulla sequenza ritmica delle campane (*'a pasturedda* di Antillo). All'interno dello spazio di preghiera della Novena, al *ciaramiddaru* si affidava il compito di accompagnare le Litanie Lauretane intonate dai fedeli e di eseguire una sonata nel momento solenne della Consacrazione e della Comunione – tale tradizione si ripete ancora oggi a San Filippo Superiore – o di offrire, come succede sempre a San Filippo Superiore, in segno di devozione alla fine della Messa una sonata al venerato altare dell'Immacolata. Per la messa di Natale poi in molti villaggi dei Peloritani «al momento della consacrazione si suonava lo *Scurdinu* o *Scurdellinu*, un brano virtuosistico, eseguito senza il bordone medio, nel quale i due *chanters* si inseguono in imitazione e accenni di contrapunto»³⁸.

Ancora sui repertori del Natale, per il passato, giungono altre interessanti indicazioni che attestano proficui rapporti tra i livelli musicali colti urbani, affidati al segno scritto, e quelli tradizionali agro-pastorali consegnati alla memoria orale³⁹.

Vogliamo riferirci più in generale alle *pastorali*, forme musicali colte di derivazione medievale, connesse alla rappresentazione della Natività, che conoscono una significativa fioritura a partire dal XVI secolo, e più

Nella pagina accanto dall'alto: Presepe in teca di legno con figure in cera alla maniera del Rossello (part.). Messina, Settecento. (Dis. di Nino Principato).

Pastorale eseguita dinanzi all'altare dell'Immacolata a conclusione della Novena celebrata giornalmente. Lillo Ferrara (triangolo), Biagio Venuto (zampogna). S. Filippo Superiore, 1992.

A destra: Processione della Madonna della Catena preceduta, come vuole la tradizione, da un suonatore di zampogna (Antonino Saitta). Librizzi, 1984.

specificamente, per quanto riguarda la realtà messinese tra Settecento e Ottocento, al contributo di conoscenza che giunge da Leopoldo Nicotra⁴⁰. Oltre a informarci che a Messina operavano numerosi zampognari urbani che suonavano insieme agli organisti durante alcune celebrazioni liturgiche – utilizzavano strumenti più piccoli rispetto a quelli dei contadini che per le feste di Natale si vedevano per la città andare suonando dove fossero cone, presepi o altarini per la celeste e sentimentale novena – Nicotra si sofferma sui repertori musicali del Natale, evidenziando i rapporti tra colto e popolare.

«I zampognari da chiesa quasi tutti artigiani, tra i quali il più famoso ed abile era a tempi miei un bottajo; eseguivano vari pezzi, che ricordo benissimo ed ho trascritti tutti in apposita raccolta (...) non adoperando mai lo strumento loro per bacchanali, come usavan fare i contadini. Estasiante era il pezzo chiamato *scordino*, che si eseguiva in *mi*; sicché il suonatore impediva, prima di attaccarlo che suonasse il bordone *mi* (suono continuo negli altri pezzi, tutti in *la*)»⁴¹. Tra i temi più eseguiti Nicotra ricorda la *Contradanza* di Luigi Platone, musicista campano attivo a Messina tra il 1777 e il 1827, che compose il brano «per soddisfare a un desiderio dei nostri suonatori di zampogna»⁴².

Un altro significativo riscontro in merito al repertorio musicale natalizio tradizionale messinese è quello riconducibile al *Dialogo Pastorale* composto da Luigi Platone. La Corte Cailler, oltre a ricordarci che «Vincenzo Pontrelli (1805-1877), buon musicista messinese allievo di Giuseppe Mosca, ebbe la cura di trascrivere la musica della *Litania* e quella della *Pastorale*, solita eseguirsi [dai contadini con la cornamusa] nella Novena di Natale in Messina»⁴³, ci fa sapere



che lui stesso scrisse un preludio al *Dialogo*, «utilizzando la *Litania Pastorale* del Platone medesimo secondo la trascrizione fattane dal maestro Vincenzo Pontrelli verso il 1840»⁴⁴.

La devozione oltre il Natale

Il Natale, tuttavia, non era l'unico ed esclusivo spazio di espressione di fede religiosa riconosciuto alla *ciaramedda*.

La tradizione nel corso dell'anno riservava, infatti, allo strumento pastorale altri compiti musicali devozionali in occasione delle feste dei Santi Patroni.

A Novara di Sicilia, per esempio, intorno alla metà del secolo scorso per la festa principale del paese, quella dell'Assunta, «che si



sollennizza il 15 agosto, e nelle sere di processione prendono parte 15 statue, tra cui San Rocco, San Sebastiano, San Gregorio, non essendovi banda musicale ogni statua era seguita da un pastore che suonava la cornamusa»⁴⁵.

Una singolare funzione rituale è svolta ancora oggi dalla zampogna a Librizzi, in occasione della festa della Madonna della Catena, patrona del paese, celebrata la domenica successiva al 15 agosto.

La processione del fercolo è, infatti, a ricordo di una "pia leggenda", tradizionalmente "aperta" da un suonatore di zampogna (Antonino Saitta).

Il racconto popolare, più in particolare, narra che delle tre statue scolpite nel 1600 da Gagini, o da allievi della sua scuola, concesse da Librizzi, Montagnareale e Gioiosa Marea, la più bella toccò appunto alla comunità di Librizzi, la stessa che viene portata oggi in processione per le vie del paese.

Ancora la "pia leggenda" ci fa sapere che il simulacro mentre veniva trasportato in paese, giunto nel territorio librizzese, precisamente nella contrada Maiesale, divenne di colpo, a causa di forze oscure, talmente pesante da non poter essere più trasportato.

Si tentò di sollevarla in tutti i modi, si ricorse alle preghiere, ai canti, agli strumenti musicali, ma solo al suono della zampogna – alla quale dunque la tradizione ha riconosciuto valenze rituali al confine tra il magico e il miracoloso – la statua improvvisamente si alleggerì e poté essere agevolmente trasportata in paese e posta nella chiesa Madre, dove divenne oggetto di culto e venerazione da parte di tutta la comunità.

La zampogna compare ancora come strumento devozionale, cui si affidano i sentimenti di fede popolare; nella secolare e tradizionale processione *du capidduzzu 'i Maria* che si rinnova anno dopo anno a Crispino di Monforte San Giorgio, il primo sabato

anteriore la prima domenica di settembre di ogni anno.

I tantissimi *ciaramiddari*, oltre cinquanta, provenienti da tutti i paesi dei Peloritani – oggi giungono in macchina, un tempo invece percorrevano a piedi i sentieri "disegnati" lungo le fiumare o sui versanti dei Peloritani per trascorrere la notte nel Santuario – prendono parte, suonando in segno di devozione, all'itinerario processionale che vede sfilare il reliquiario d'argento contenente il sacro capello di Maria portato a braccia dal sacerdote, dall'eremo-santuario di Crispino, attraverso Pellegrino, fino alla chiesa Madre di Monforte San Giorgio.

L'antica tradizione religiosa risale al 1650, anno in cui padre Antonio Faranda donava all'eremo crispiniano un frammento di capello di Maria, obbligando nel contempo i confrati di Crispino a trasportare a Monforte San Giorgio, in processione, la sacra reliquia per essere venerata nella chiesa Madre la prima domenica di settembre, per poi riportarla in Crispino lo stesso giorno⁴⁶.

Ad attestare fin da allora la partecipazione alla processione dei *ciaramiddari*, o per lo meno di "strumenti boscarecci da fiato", c'è la puntuale cronaca del "manoscritto Arnò" al quale ci affidiamo per rievocare l'intenso fervore spirituale che caratterizzava l'evento rituale: «... partono dal santuario Crispiniano col disparo di mortaretti e fiamme in gran numero (...) che ardono con ordinanza nelle selve, tutti i congregati vestiti con suppelletze, e torce accese, portando il preposito colla stola e tovaglia di seta, che gli copre le spalle, il Sacratissimo Capello nel suo ostensorio d'argento chiuso in una cassetta bene addobbata col suo cristallo nella parte anteriore, cantando alternativamente con divozione inni e salmi. Procede questa divo-

Nella pagina accanto: Processione della Madonna della Catena. Librizzi, anni Cinquanta. L'ovale evidenzia la partecipazione all'itinerario processionale del suonatore di zampogna, così come prescritto dalla "pia tradizione".

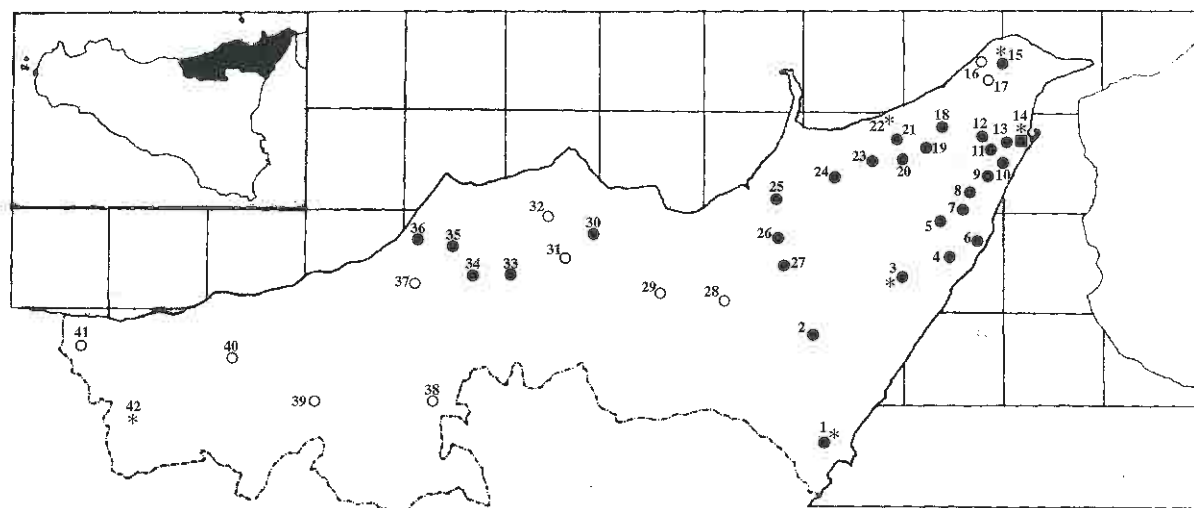
Sotto: Santuario di Crispino, dove si venera il sacro Capello di Maria Vergine, in una cartolina illustrata degli anni Settanta.

Padre Luigi Celona tiene il reliquiario contenente 'u capidduzzu i Maria dinanzi all'ingresso del Santuario di Crispino, poco prima dell'inizio della processione. Al suo fianco due suonatori di zampogna (Salvatore Vinci e Sostene Puglisi), 1990.

ta adunanza stuolo numeroso di pargoletti denutati sino alla cintola, che battendosi il petto e le spalle sciolgono la lingua in certi entusiasmi di affetti in lode della Vergine composti in canzonette siciliane, che poscia di accordo si uniscono nel fine col viva Maria, andando avanti strumenti boscarecci da fiato, ed una croce su cui appesa si vede in una cartapecora la copia originale suddetta della donazione...»⁴⁷.



La zampogna a "paro" nella provincia di Messina*



* Sulla base dei rilevamenti effettuati e delle testimonianze raccolte.

- Centri dove si ricorda per il passato la presenza di suonatori di ciaramedda
- Centri dove è stata documentata la pratica attiva dello strumento
- * Costruttori di ciarameddi

- | | |
|--|-----------------------------|
| 1. Castelmola | 22. Scala Torregrotta |
| 2. Antillo | 23. S. Pier Niceto |
| 3. Fiumedinisi | 24. S. Lucia del Mela |
| 4. Scaletta Superiore | 25. Barcellona P. G. |
| 5. Pezzolo | 26. Castoreale (montagna) |
| 6. S. Margherita | 27. Bafia |
| 7. S. Stefano Briga | 28. Novara di Sicilia |
| 8. Mili S. Pietro | 29. Montalbano Elicona |
| 9. Larderia | 30. Librizzi |
| 10. S. Lucia sopra Contesse | 31. Raccuja |
| 11. S. Filippo Superiore | 32. S. Angelo di Brolo |
| 12. Cumia Superiore | 33. Tortorici |
| 13. Bordonaro-Santo | 34. Galati Mamertino |
| 14. Messina (città) | 35. S. Salvatore di Fitalia |
| 15. Castanea | 36. S. Marco d'Alunzio |
| 16. S. Saba | 37. Alcara li Fusi |
| 17. Salice | 38. Cesarò |
| 18. Saponara | 39. Capizzi |
| 19. Rometta Superiore (fraz. S. Cono, Gimello) | 40. Mistretta |
| 20. Monforte S. Giorgio (fraz. Pellegrino) | 41. Tusa |
| 21. Roccavaldina | 42. Castel di Lucio |

Note

¹ Si tratta di isolate emergenze strumentali, peraltro carenti sotto il profilo musicale, da leggere, verosimilmente, come tracce di una presenza della zampogna un tempo ben radicata in quel territorio che aveva, almeno fino alla fine del secolo scorso, in Montalbano Elicona un polo di diffusione dello strumento.

² La presenza della zampogna a "paro" a Maletto, centro sulle pendici nord-occidentali dell'Etna, in provincia di Catania, è a nostro avviso da mettersi in relazione con la migrazione bracciantile, stagionale e stanziale, dei tortorici nella ducea dei Nelson. A tal proposito in "Egemonie urbane e potere locale (1882-1913)", che compare in *Storia d'Italia, le regioni dall'unità a oggi, La Sicilia* (AA.VV.), Milano, 1987, pp. 196,197, Giuseppe Barone ci informa che "esemplare risulta al riguardo il flusso periodico degli abitanti di Tortorici, che sin dagli inizi del secolo XIX varcavano i Nebrodi per lavorare alle dipendenze della ducea dei Nelson nella vallata di Maniace (...). Un'intensa vita sociale caratterizzava i clan familiari di questo popolo pendolare che nei suoi precari accampamenti (capanne a forma circolare, simili ai tukul africani) trasferiva usi e tradizioni del paese d'origine".

³ A Licata, in provincia di Agrigento, centro ben distante dall'area elettiva della zampogna a "paro", quella dei Peloritani, si segnala ancora oggi la presenza di un gruppo suonatori e di due costruttori (Vincenzo Calamita e Pasquale Di Franco).

⁴ Roberto Leydi e Febo Guizzi in *Strumenti musicali popolari in Sicilia*, Palermo, 1983, pp. 87, 88, c'informano più in particolare che "l'esistenza, in Sicilia, di una zampogna a canne diseguali, presumibilmente a chiave, era finora attestata da alcune fotografie (una delle quali pubblicata da Winternitz, 1943) e da una sommaria descrizione in Tiby, 1957" precisando che "negli strumenti di Maletto non esiste (come invece in tutte le altre zampogne a chiave italiane) la fontanella e la chiave rimane così scoperta. Inoltre, caso anche questo unico nelle zampogne italiane, la chiave era, in passato, doppia".

⁵ Dal ricco repertorio di dizionari siciliani, tra le definizioni più antiche riferite alla ciaramedda, annotiamo quella riportata dal *Vocabolario siciliano etimologico italiano e latino*, Palermo 1786: "strumento musicale di fiato composto d'un otro, e di tre canne, una per dargli fiato e l'altre due per sonare, cornamusa". La stessa definizione la ritroviamo, a conferma di una marginale attenzione specialistica, nel *Dizionario siciliano-italiano*, Palermo, 1857, di Giuseppe Biundi, e nel *Nuovo dizionario siciliano-italiano* di Vincenzo Mortillaro, Palermo, 1865. Sebastiano Macaluso Storaci nel suo *Nuovo vocabolario siciliano-italiano e italiano-siciliano*, Siracusa, 1875, definisce semplicemente la ciaramedda come "strumento noto pastorale: cornamusa".

⁶ Febo Guizzi - Roberto Leydi, *Le zampogne in Italia*, Milano, 1985, p.31.

⁷ Cfr. *ibidem*, pp. 54-59.

⁸ Cfr. *ibidem*, p. 58.

⁹ Cfr. *ibidem*, p. 59.

¹⁰ Cfr. *ibidem*, p. 121.

¹¹ Cfr. *ibidem*, p. 59.

¹² Per ulteriori approfondimenti sul tema si rimanda a Nico Staiti, *Iconografia e bibliografia della zampogna a paro in Sicilia*, in "Lares", LIII, 2, 1986, pp. 197-240.

¹³ Febo Guizzi - Roberto Leydi, *Le zampogne...*, op. cit., p. 253.

¹⁴ Roberto Leydi - Febo Guizzi, *Strumenti musicali...*, op. cit., p. 80.

¹⁵ Febo Guizzi - Roberto Leydi, *Le zampogne...*, op. cit., p. 20.

¹⁶ Cfr. *ibidem*, p. 20.

¹⁷ Al già consistente catalogo iconografico della zampogna a paro bisogna aggiungere un altro interessante documento, quello proposto dalla *Natività* di Deodato Guinacci (1580), conservata nel Museo regionale di Messina, che propone uno strumento non classificabile a prima vista come zampogna a paro. È infatti raffigurato uno strumento che si pone fuori dai canoni tipologici della zampogna a "paro". Le canne fissate al blocco sono quattro, presumibilmente due bordoni e due *chanter*. Un terzo bordone, ed è questa la singolarità organologica proposta, è fissato direttamente sull'otre. Anche la diteggiatura appare inconsueta. Le dita della mano sinistra sono poste sulla canna più lunga, quella che dovrebbe corrispondere al bordone maggiore, impegnando 5 fori visibili. La mano destra è invece impegnata su quello che corrisponde allo *chanter* del canto.

¹⁸ Cfr. Nuccio Lo Castro, *Militello Rosmarino, la Chiesa di Laura Rosso e il Convento Domenicano*, Messina, 1984, pp. 67, 68.

¹⁹ Un'altra monumentale opera che attesta l'interesse di molti viaggiatori stranieri per le vestigia del mondo classico e per gli usi e costumi della Sicilia, anche con riferimenti "visivi" agli strumenti della musica popolare, sebbene molto più generici rispetto a quelli dell'Houci, è il *Voyage pittoresque de Naples et de Sicile*, Parigi 1781-86, dell'abate Ri-

chard de Saint Non che utilizzò le note di viaggio del suo quasi omonimo Vivant de Non e le incisioni di artisti illustri venuti assieme a quest'ultimo, tra i quali Des Prez, Chatelet, etc.

²⁰ Va rilevato che la tradizione delle cartoline con "soggetti popolari", e in particolare con suonatori di zampogne, è giunta, sebbene ristretta in ambiti marginali, fino ai nostri giorni. In un centrale negozio di souvenir, a Messina, abbiamo rintracciato una cartolina a colori che ritrae un gruppo di suonatori dell'area dei Peloritani, in compagnia di ballerine d'un gruppo folkloristico, sullo sfondo del portale del Duomo.

²¹ Ne *Il presepe, una cultura, una tradizione in Sicilia*, Messina, 1989, Franz Riccobono indica, a partire dal Settecento, come capiscuola dei ceroplasti e *pasturari*, Gaetano Zummo, il trapanese Giovanni Matera, i calatini Giacomo Bongiovanni e Giuseppe Vaccari, i messinesi Giovanni Rossello, Giuseppe e Teresa Gemmalo, Lamberti, e siamo già tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del nostro secolo, e Salvatore Genovese, noto come *'u quartararu*, attivo a Barcellona Pozzo di Gotto nella seconda metà dell'Ottocento.

²² Roberto Leydi e Febo Guizzi, in *Strumenti...*, op. cit., p. 82, precisano che le due figure, entrambe di autori ignoti siciliani (e probabilmente siracusani), e datati dalla prima metà del secolo scorso, presentano due strumenti fra loro differenti (...); uno sembra essere una zampogna zoppa (canne diseguali), con un solo bordone (...) l'altro, invece, presenta i caratteri propri della zampogna a paro (2 bordoni)".

²³ *I presepi del museo Bellomo*, Messina, 1980, p. 35 (catalogo della mostra omonima).

²⁴ Febo Guizzi - Roberto Leydi, in *Le zampogne...*, op. cit., pp. 232-236, in riferimento al canneggio delle zampogne a "paro" siciliane ci informano che un'eccezione è rappresentata da Vincenzo Calamita, di Licata, che opera con un vero e proprio alesatore, realizzando canne coniche. Lo stesso Calamita, aggiungono Guizzi e Leydi, costruisce le zampogne a paro in due modelli, "alla girgintana" e alla "racquiese". Quelle del secondo modello sono uguali a quelle costruite nel messinese, mentre quelle del primo tipo si distinguono per il diverso disegno del raccordo tubocampana, che si presenta, come nello strumento qui raffigurato, in forma di due tronchi di cono uniti alla base".

²⁵ *Ibidem*, p. 235.

²⁶ Cfr. Mario Sarica, "Strumenti musicali" (appendice), in Franz Riccobono, *L'Arte dei pastori*, Messina, 1992, pp. 137-144.

²⁷ Nino La Camera, in *U ciaramiddharu a Messina*, Messina, 1959, p. 5, ci informa che "i ciaramiddari, com'è noto, vengono giù da paesi vicini alla città e da quelli più lontani della Provincia, ma si sa, i migliori sono sempre stati (...) i

castanoti... i massoti e quelli di Montalbano Elicona".

²⁸ Febo Guizzi e Roberto Leydi in *Le zampogne...*, op. cit., pp. 231-236, oltre a informarci che anche il padre di Ciccio Currò, Felice, usava queste ance "doppie", aggiungono che delle piccole zeppe (di canna) inserite nella legatura "consentono di aumentare o diminuire la pressione sulle lamelle". Gli stessi autori, riportando una testimonianza raccolta da Nico Staiti, ci fanno sapere "che un suonatore di Monforte San Giorgio (Me), Giorgio Calacini, utilizza ance doppie per la zampogna a paro (ance da lui stesso costruite)".

²⁹ L'utilizzazione di piccoli grumi di cera sulla lamella vibrante, precisano Febo Guizzi e Roberto Leydi in *Le zampogne...*, op. cit., p. 230, è stata "rilevata in alcuni strumenti di Licata (costruttore Vincenzo Calamita)... È questo un accorgimento - aggiungono - che non abbiamo rilevato in nessun'altra ancia semplice di zampogna italiana, mentre è regola per le ance delle launeddas sarde".

³⁰ Clara Ipsale-Antonello Pettignano, *Religiosità Galatese*, Messina, 1986, pp. 34, 35.

³¹ Hélène Tuzet, *Viaggiatori stranieri in Sicilia nel XVIII secolo*, Palermo, 1988, p. 47.

³² Concetto Lo Schiavo, *Dialecto e cultura materiale ad Antillo*, in "Etnostoria", n. 3, Roma, 1992, pp. 73, 74.

³³ La stampa litografica cui facciamo riferimento compare nel ricco apparato iconografico a corredo del volume *Teatro Mobile, Feste di Mezz'agosto a Messina*, a cura di Sergio Todesco e Giovanni Molonia, Messina, 1991 (in copertina e a p. 112).

³⁴ Giuseppe Pitrè, *Spettacoli e feste popolari siciliane*, Palermo, 1881, pp. 435, 436.

³⁵ Giuseppe Arenaprimo, *Il Natale in Messina*, in "Sicania", rivista varia mensile illustrata, n. 8-9, novembre-dicembre 1906.

³⁶ Nino La Camera, *U ciaramiddharu...*, op. cit., p. 6.

³⁷ Nico Staiti, in *Il Natale in Sicilia*, libretto allegato all'album discografico omonimo, Palermo, 1990, p. 23.

³⁸ Nico Staiti, in *Il Natale...*, op. cit., p. 23.

³⁹ Sui rapporti tra colto e popolare nei repertori musicali del Natale con particolare riferimento alle *pastorali* "dove venivano ripresi, con chiara volontà imitativa, gli stilemi delle melodie natalizie per zampogna" - tra le quali ricordiamo la *pastorale* di Bernardo Storace (in *Selva di varie composizioni... per cimbalo e organo*, Venezia, 1664), maestro di cappella a Messina, nella prima metà del '600, e il *Dialogo pastorale* di Luigi Platone (Messina, fine del XVIII sec.) - un originale contributo di studio giunge da Nico

Staiti, *Immagini e suoni di pastori e zampogne*, in AA.VV. *Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale*, Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia, Bologna, 1987.

⁴⁰ Cfr. Sergio Bonanzinga, Introduzione a Fritz Bose, *Musiche popolari siciliane raccolte da Giacomo Meyerbeer*, Palermo, 1993, pp. 67, 68.

⁴¹ *Ibidem*, p. 67.

⁴² *Ibidem*, p. 67.

⁴³ *Ibidem*, p. 68 (nota 128).

⁴⁴ *Ibidem*, p. 68 (nota 128).

⁴⁵ Gaetano Borghese, *Novara di Sicilia, notizie varie*, Barcellona, 1912, p. 37.

⁴⁶ Giuseppe Ardizzone Gullo, *L'eremo di Crispino*, Messina, 1988, p. 48.

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 49, 50.

Organetto

ogganettu

L'organetto o piccola fisarmonica diatonica italiana, com'è noto, non appartiene in maniera esclusiva allo strumentario della musica popolare del Messinese e, più in generale, siciliana. La sua presenza nei contesti di cultura contadina e pastorale si attesta, infatti, a partire dalla seconda metà del secolo scorso, gradualmente in tutto il territorio italiano per poi affermarsi in maniera significativa e stabile soprattutto nell'area centro-meridionale rinnovando il repertorio di forme di musica strumentale destinate al ballo.

I principali motivi che determinano la rapida diffusione dell'organetto sono da ricondurre alla sua relativa facilità d'uso, alla perfetta e stabile intonazione, all'ingom-

bro minimo, all'ampia versatilità musicale e al notevole volume di suono emesso¹. Qualità musicali fortemente innovative rispetto agli aerofoni tradizionali, apprezzate ben presto dai suonatori che eleggono l'organetto a strumento «moderno» in grado di rispondere a tutte le esigenze del far musica da ballo negli spazi festivi concessi dai modelli di vita contadina.

Primo strumento musicale popolare di produzione seriale, connotato da inderogabili standard costruttivi e caratteri organologici, l'organetto supera presto «gli stretti vincoli del mercato locale», quello di Castelfidardo, che l'aveva visto nascere grazie all'ingegnosità del contadino Paolo Soprani², per imporsi con successo in tutte le regioni italiane, mettendo presto in crisi le consolidate regole della pratica strumentale autoctona fissata su modelli organologici e stilistico-esecutivi di più antica memoria.

«Le prime armoniche (così vengono ancora chiamate), vengono vendute direttamente da Paolo (Soprani), in particolare a Loreto (nel Santuario), luogo di incontro di pellegrini, ambulanti, commercianti e zingari»³, e successivamente si diffondono così capillarmente da partire «al seguito delle ondate di emigranti costretti a cercar fortuna nel Nord Europa e nelle lontane Americhe»⁴. In un'intervista del 1880, lo stesso Paolo Soprani sottolinea che «le armoniche si sono diffuse da sé nel modesto bagaglio degli emigranti italiani»⁵.



Giuseppe Presti (a. 59). Olivarella, 1986. (Dis. di Nino Principato)



Dall'alto: Carmelo Giardina (a. 68). Organetto a 4 bassi "Paolo Soprani". Fiumedinisi, 1986. (Dis. di Nino Principato). Paolo Vinci (a. 67). Organetto a 4 bassi "Paolo Soprani". San Filippo Superiore, 1993.

vato da un altro versante, diverso o strettamente commerciale, lo strumento, definito molto opportunamente «transizione»⁶, col suo inconfondibile e peculiare status estetico-musicale, è uno dei segni tangibili dei profondi mutamenti di natura sociale e culturale ed economica che interessano, in misura certo differenziata da regione a regione e in esiti diversi, tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del nostro secolo, i contesti di vita agro-pastorale siciliani. «Nel momento in cui la struttura portante della cultura contadina, ... dalla seconda metà dell'Ottocento

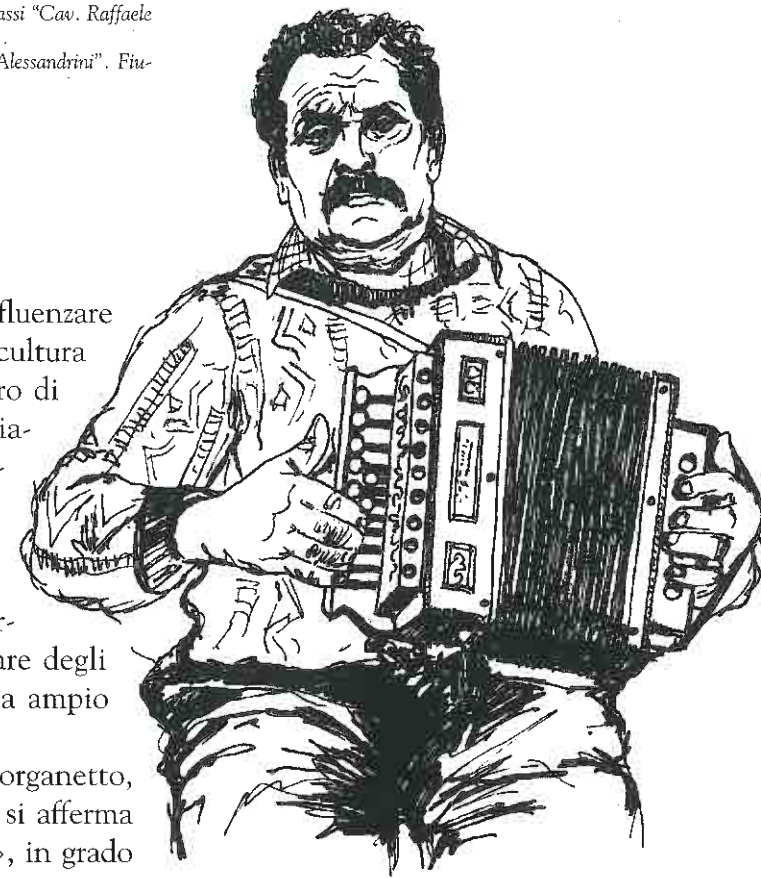
– precisa molto opportunamente Francesco Giannattasio – cominciava a logorarsi, avendo come conseguenza un numero di repliche dei modelli tradizionali degli strumenti e delle occasioni, l'organetto ha permesso, attraverso questa riappropriazione creativa, una continuità, seppure limitata, del repertorio tradizionale»⁷.

E così, lungo un graduale processo di dinamica culturale, che alla fine legittima e sancisce il suo ruolo centrale all'interno dei contesti di musica tradizionale, l'organetto si affianca prima ad altri strumenti di musica popolare con caratteri affini, come la zampogna⁸, per poi in alcuni casi prenderne, mutuandone in parte il repertorio, il posto di strumento elettivo di festa.

Ancora in relazione allo specifico musicale di cui si fa espressione, c'è da aggiungere che l'organetto, oltre a reinterpretare i temi popolari noti, promuove soprattutto l'affermazione dei balli «moderni» (valzer, polca, mazurka), assimilati e diffusi grazie anche alla sempre più ampia circolazione di dischi – straordinaria novità di riproduzione



Dall'alto: Giuseppe Presti (a. 59). Organetto a 2 bassi "Cav. Raffaele Pistilli". Olivarella, 1986. (Dis. di Nino Principato). Mico Barbera (a. 46). Organetto a 8 bassi "F.lli Alessandrini". Fiumedinisi, 1994.

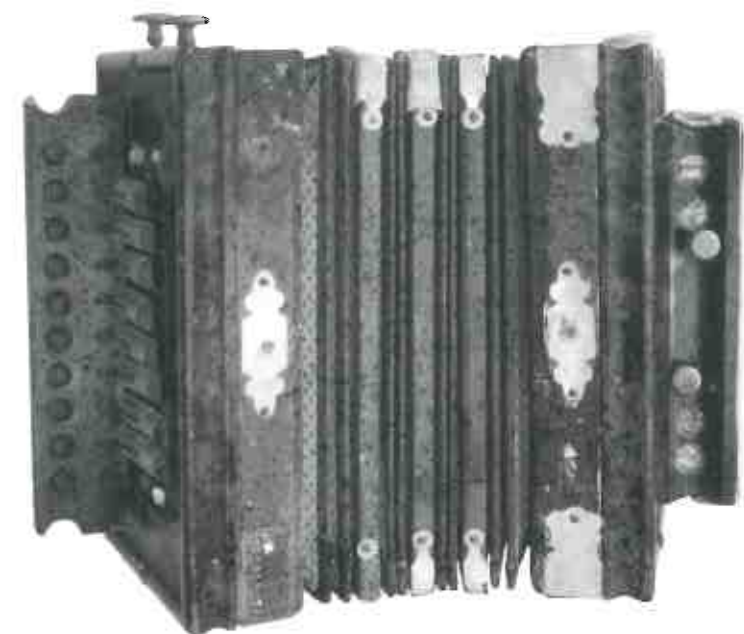


seriale – che incominciano a influenzare i gusti musicali nei contesti di cultura tradizionale. Entro questo quadro di riferimento si colloca, noi crediamo, anche una puntuale testimonianza di Salvatore Salomone Marino, tra i più attenti demologi siciliani, che, pur non facendo riferimento esplicito all'organetto, coglie il graduale mutare degli usi musicali in Sicilia che lascia ampio spazio ai «balli d'arte»⁹.

Tornando ora ad osservare l'organetto, c'è da dire che anche in Sicilia si afferma come strumento di «transizione», in grado cioè di farsi interprete delle nuove istanze musicali, contendendo con sempre maggiori favori la *leadership* di strumento da ballo, fino allora riconosciuta, in maniera incontrastata, al flauto di canna, alla zampogna e al violino.

In mancanza di sue tracce nella pur ampia letteratura demologica siciliana di fine Ottocento e inizio Novecento e nei successivi titoli bibliografici interessati alle varie forme di espressione della cultura popolare, per tentare di riscrivere la vicenda di cui è stato protagonista l'organetto, per lo meno all'interno dell'area del Messinese che delimita l'ambito della nostra ricerca, ci siamo dovuti rifare a poche ma essenziali fonti d'informazione. Innanzitutto alle testimonianze dirette dei suonatori più anziani, quelli nati nei primi decenni del nostro secolo, e poi, per il periodo precedente, a materiali documentari. Più in particolare ad un raro organetto con una fila di nove bottoni al canto e quattro ai bassi, conservato nel museo dei Nebrodi a Sant'Agata Militello, databile, per i caratteri organologici proposti, attorno agli ultimi decenni





Dall'alto: Organetto a 2 bassi della seconda metà del secolo scorso. Museo dei Nebrodi, S. Agata Militello. Uomo-orchestra, suonatore ambulante. Fine Ottocento-primi Novecento. Fotografia di Giovanni Crupi, attivo a Taormina tra la fine del secolo scorso e l'inizio del Novecento.



dell'Ottocento, e ad una interessante fotografia che, tuttavia, sembra attestare solo un legame indiretto con il contesto musicale locale di tradizione. Scattata con molta probabilità da Giovanni Crupi, fotografo attivo a Taormina tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del nostro secolo, e successivamente commercializzata come cartolina illustrata nella serie costumi popolari dalla ditta F. Galifi-G. Crupi, con sede nella nota stazione turistica jonica, la fotografia ritrae un bizzarro uomo-orchestra, probabilmente un suonatore girovago che si pone fuori dalle consuete tipologie di suonatori locali. È interessante poi rilevare che nelle due edizioni della cartolina illustrata da noi rintracciate compaiono didascalie differenti. In una s'identifica "un curioso tipo di suonatore ambulante" nell'altra "un suonatore ambulante precursore del jazz". Secondo un'altra didascalia, quella a corredo della stessa immagine pubblicata in *Canti e musiche popolari* (1990), si tratterebbe invece di un "uomo orchestra napoletano alla fine dell'Ottocento"¹⁰.

Ma osserviamo ora più da vicino l'eccentrico suonatore. Il singolare polistrumentista esibisce un curioso copricapo conico sonoro e un ben assortito strumentario comprendente una gran cassa, un rullante, dei piatti e ancora un flauto di pan e, appunto, un organetto con tre file di bottoni al canto (la mano del suonatore sulla tastiera non consente una agevole lettura del numero, probabilmente tra i trenta e trentaquattro) e forse dieci o dodici ai bassi, che rimangono defilati rispetto all'obiettivo fotografico. La vista d'insieme dello strumento e alcuni dettagli strutturali (tra gli altri il disegno delle casse e il coprivalvole in legno traforato) offerti dall'immagine fotografica, consentono

Dall'alto: Paolo Vinci (a. 63). Organetto a 2 bassi "Paolo Soprani". San Filippo Superiore, 1989. Suonatori di tamburello e di organetto (semidiatonico) a 24 bassi. Roccamerina, anni Settanta.

tuttavia di catalogare lo strumento tra quelli introdotti sul mercato tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento.

Ricomponendo così questi pochi indizi, che meritano di certo ulteriori riscontri e integrazioni, si può ritenere in maniera sufficientemente attendibile che l'organetto faccia il suo ingresso sulla scena musicale popolare siciliana, o per lo meno messinese, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del nostro secolo.

Ma per ulteriori e puntuali indicazioni in merito alla pratica strumentale, lasciamo ora la parola ai suonatori più anziani che ci riportano indietro nel tempo fino a rintracciare i ricordi più lontani, quelli riferiti appunto ai primi decenni del nostro secolo.

Andrea Trimarchi (classe 1906, suonatore di zampogna, doppio flauto e flauto) racconta che a Pellegrino, frazione di Monforte San Giorgio sul versante settentrionale dei Peloritani, dove ha trascorso tutta la sua vita, il primo organetto lo ricorda attorno agli anni Venti. Lo suonavano, precisa, *Peppi Lattaru* e *Paulu Tistazza*. Anche un cugino dello stesso Trimarchi, un suo omonimo, (classe 1911, suonatore di doppio flauto e flauto), che ormai da trent'anni vive a San Filippo Superiore, ricorda bene i due suonatori, e aggiunge che usavano un organetto *bruzzisi* (abruzzese) a quattro bassi. Paolo Vinci di San Filippo Superiore (63 anni, suonatore di zampogna e organetto) ha iniziato invece a suonare un due bassi intorno agli anni Quaranta, quando lo strumento aveva già conquistato spazi significativi all'interno delle scadenze festive tradiziona-





Nunziata Crocetta (a. 80). Organetto a 2 bassi "Paolo Soprani". Fiumedinisi, 1989. In questo centro dei Peloritani anche alcune donne, quasi sempre suonatrici di tamburello, si dedicavano alla pratica musicale dell'organetto.

strumento *leader* riconosciuto alla zampogna, per lo meno nei confronti del repertorio da ballo. Non va dimenticato, infatti, che la zampogna continua a conservare inalterata la funzione di espressione musicale devozionale in occasione della Novena di Natale.

È interessante poi osservare che tra i primi suonatori di tradizione che si «convertono» all'organetto ci sono anche i *ciaramiddari* (suonatori di zampogna). E tra gli altri ricordiamo anche *mastru Sciuni*, il costruttore di zampogne di S. Cono (Rometta S.). Anche alcune donne, solitamente le suonatrici di tamburello si dedicano all'uso del nuovo strumento.

L'organetto offre loro l'opportunità di apprendere i nuovi temi ballabili, soprattutto valzer, mazurke e polche, e di reinterpretare alcune forme vocali-strumentali, prima di esclusiva pertinenza della zampogna, quale il canto vocale con accompagnamento strumentale (stornelli, canto a più voci).

«Mio padre – racconta Sostene Puglisi di Mili San Pietro – così come tanti altri *ciaramiddari*, fu conquistato dal nuovo strumento, ne acquistò uno a otto bassi, che utilizzava volentieri in sostituzione della zampogna, anche perché l'organetto non poneva alcun problema di accordatura. Ricordo che suonava, soprattutto, in occasione del Carnevale, 'nta putia 'i vinu, 'nta piazza. *Faciunu divettimentu cu Peppi Daddira chi sunava 'u tambureddu. Me padri, 'mpari Alfio, sunava puru 'u frautu*» (nella rivendita di vino, in piazza, facevano divertimento con Peppi Daddira che suonava il tamburello. Mio padre, compare Alfio, suonava anche il flauto).

Ai frammenti di memoria dei suonatori più anziani che ci hanno consentito di attestare la presenza dell'organetto nel Messine-



Sopra: Balletto. Trascrizione musicale di Nicolò Gulli.

Sotto: Gli esecutori, Mico Barbera (a. 41), organetto a 8 bassi, Nunziata Crocetta (a. 80), tamburello. Fiumedinisi, 1989.

se dai primi decenni del nostro secolo in poi, vanno aggiunti negli anni Cinquanta, allargando lo sguardo al più ampio territorio siciliano, i primi dati di ricerca, desunti dal catalogo del Centro Nazionale Studi di Musica Popolare¹¹, riferiti al Palermitano (Roccamena: *quadriglia siciliana*, *contradanza*, organetto a otto bassi; Alimena: *valzer*, organetto, flauto e tamburello), e un isolato riscontro biblio-

grafico fornito da Carmelina Naselli, nel 1951¹².

Il sommarsi delle numerose informazioni e testimonianze raccolte nel corso della ricerca, soprattutto quelle di prima mano dei suonatori, oltre a ricostruire, come precisato prima, nelle sue linee essenziali il «passato» dello strumento, ci ha consentito di evidenziare nel presente una significativa vitalità, sebbene confinata in spazi domestici sempre più esigui e marginali, e, ancora, di disegnare una prima mappa di distribuzione dell'organetto che propone peraltro più di un motivo d'interesse. Da una prima sommaria ricognizione





Organetto a 8 bassi "Paolo Soprani". Anni Quaranta. Proprietario Sostene Puglisi (lo suonava il padre Alfio). Mili San Pietro. Organetto a 2 bassi "Paolo Soprani". Anni Trenta. Proprietario-suonatore Paolo Vinci. San Filippo Superiore. (Foto di G. Fiorentino).

sul versante jonico, Santa Lucia del Mela e Bafia, sul versante tirrenico. Separati dalla dorsale dei Peloritani ma legati fra loro, al pari di altre comunità montane, da rapporti di scambio e da una periodica mobilità di manodopera bracciantile determinata dalle scadenze agricole e pastorali stagionali, forse più di altri, questi paesi hanno eletto nel tempo come strumento più rappresentativo del fare musica l'organetto, contribuendo fra l'altro in maniera significativa all'affermazione del canto con accompagnamento strumentale¹⁴.

Resta ancora da annotare che i tipi di organetto più diffusi sono quelli a quattro e a otto bassi. Non mancano però gli strumenti a due bassi. Le marche di fabbrica più ricorrenti sono quelle di Paolo Soprani e figli. Abbiamo poi rilevato altre firme di costruttori, quelle di Alessandrini, Hohner e del cav. Raffaele Pistilli.

A questo quadro tipologico, già largamente rappresentativo anche dei graduali aggiornamenti che lo strumento ha registrato nel corso degli anni sul piano soprattutto estetico e dei materiali impiegati, bisogna aggiungere due isolate presenze riferite ad uno strumento semidiatonico e ad uno cromatico, dunque con caratteri organologici differenti dagli organetti diatonici, che, peraltro, si collocano in un'area di pratica musicale diversa da quella agro-pastorale, ovvero nella fascia artigianale e anche urbana, più vicina alla musica colta.

Un organetto semidiatonico¹⁵ con trenta-quattro bottoni al canto e quarantotto ai bassi, che non reca alcun marchio di fabbrica, è appartenuto a Domenico Calogero, un barbiere di Gualtieri Sicaminò che nei primi anni del nostro secolo – come ci ha raccontato il figlio Nicola – emigrò in Argentina

Strumento semidiatonico a 48 bassi dei primi del Novecento. Proprietario Nicola Calogero (lo suonava il padre Domenico). Strumento cromatico a 24 bassi dei primi del Novecento. Proprietario Antonio Ali (lo suonava il nonno Antonio). Messina. (Foto di G. Fiorentino).

in cerca di fortuna, così come tanti altri suoi compaesani e siciliani, per poi far ritorno nel piccolo centro dei Peloritani dopo quindici anni. Lo strumento accompagnò il suonatore oltre oceano, trasferendo con sé una piccola porzione di cultura musicale tradizionale da offrire alla comunità di emigranti.

L'altro strumento, il cromatico¹⁶, con trentaquattro bottoni al canto e venticinque ai bassi, attesta invece di una prassi musicale cittadina al confine tra musica colta e tradizione. Importato dall'Inghilterra qualche anno dopo il terremoto del 1908, grazie agli interessi e ai rapporti di lavoro intrattenuti dall'Agenzia marittima Ali di Messina – così come ci ha informato Antonio Ali – lo strumento (sulle casse di legno non reca alcun nome di costruttore o marchio di fabbrica ma soltanto una sigla e un numero di matricola, GM n° 17546) era suonato da Antonio Ali, nonno del nostro informatore e titolare dell'Agenzia.

La cromatica si affiancava, rivendicando così una pari dignità musicale, a strumenti di più nobili ascendenze, quali il pianoforte, il violino, il violoncello e il flauto traverso. «Mio nonno si ritrovava spesso – ha aggiunto Ali – a far musica con amici strumentisti, quasi tutti dilettanti, ma musicalmente preparati; alcuni facevano parte della Filarmónica Laudamo (istituzione concertistica messinese). Eseguiavano solitamente pezzi d'opera e altri temi musicali in voga richiamando l'interesse e la curiosità dei passanti che volentieri si fermavano sotto la finestra ad ascoltare».

Resta infine da osservare che un'ulteriore indicazione di come lo strumento sia penetrato in maniera rilevante nella prassi strumentale di musica tradizionale, al punto di renderlo familiare nella parlata dialettale,



giunge dal *Vocabolario siciliano*, fondato da Giorgio Piccitto e ora diretto da Giovanni Tropea, (Catania-Palermo, 1977), che indica vari lemmi che identificano lo strumento: *ogganettu* (Messina, Siracusa), *organièttu* (Messina), *organettu* (Caltanissetta, Palermo, Trapani, Agrigento), *agranièttu*, *arganettu* (Catania), *aricanettu* (Palermo), *oracanettu* (Ragusa). A questo repertorio va aggiunta un'altra indicazione rilevata a Fiumedinisi e in altri centri dei Peloritani, ovvero *lucanettu*.

L'organetto italiano è strettamente imparentato con quel gruppo di strumenti ad ancia libera che fecero la loro prima comparsa in Europa nei primi decenni del secolo scorso. L'emissione del suono di questi «strani» nuovi strumenti destinati a vivere ai margini della musica colta, viene prodotta da un'ancia, fissata su un supporto metallico, messa in vibrazione dall'aria in pressione



risulta, infatti, almeno sulla base dei rilevamenti a nostra disposizione, che la presenza dell'organetto si attesta in maniera più consistente, e non a caso, nei villaggi dei Peloritani, mentre si dirada muovendo verso la direttrice dei Nebrodi. La ragione è da ricercarsi nella diffusa prassi strumentale, riferita agli aerofoni pastorali e in particolare alla zampogna, che risulta appunto ben radicata nell'area dei Peloritani. Le condizioni musicali ambientali erano dunque le migliori per adottare il nuovo strumento e riservargli in breve tempo un ruolo preminente nel repertorio da ballo e nella reinterpretazione dei generi vocali e strumentali di più antica memoria. All'interno di questa porzione di territorio, dove più alta è l'incidenza dell'organetto in ragione anche della elevata densità demografica, è poi possibile osservare una sub-area comprendente, come principali poli di pratica dello strumento, Fiumedinisi¹³

Organetto a 2 bassi. Tavole assonometriche tratte da L'organetto, uno strumento musicale contadino dell'era industriale di Francesco Giannattasio (1979).

Nella pagina accanto: Campisi Antonino (a. 53). Organetto a 4 bassi "Paolo Soprani". Galati Mamertino (San Basilio), 1992.

mediante l'insufflazione diretta dalla bocca o quella provocata da un mantice¹⁷.

Il primo esemplare di organetto italiano – come detto prima – fu costruito nel 1863 a Castelfidardo da Paolo Soprani che, come riferiscono diverse fonti¹⁸, prese a modello per il nuovo strumento un *accordeon*¹⁹, di un pellegrino austriaco in visita al vicino santuario della Madonna di Loreto.

L'organetto è definito organologicamente come aerofono meccanico ad ance libere, diatonico e a doppia intonazione. Viene identificato come aerofono meccanico in quanto l'aria che mette in vibrazione l'ancia viene compressa da un mantice o soffierto. È detto diatonico in quanto i suoni sono ordinati secondo una

scala formata da cinque intervalli di un tono e due di un semitono. È infine a doppia intonazione o bitonico in quanto ad ogni tasto corrispondono due suoni differenti, corrispondenti a note adiacenti della

stessa scala secondo che lo si preme in apertura o in chiusura di mantice²⁰.

Gli elementi strutturali principali di un organetto sono il mantice e le due casse, quella dei bassi e quella del canto o cantabile, ricavate da un'unica scatola di legno comprendente le ance e le rispettive tastiere. Le ance sono montate all'interno delle due casse, sulle cosiddette sonerie.

La diatonica italiana comprende quattro modelli: a due, a quattro, a otto e a dodici bassi. Gli organetti a due e quattro bassi hanno conservato quasi intatte il profilo strutturale e le dimensioni dei primi modelli.

Si parlerà di organetto a due, tre o quattro voci se esso disporrà di più d'una serie di suoni. In un organetto a due voci, ad esempio, ogni nota viene emessa contemporaneamente da due ance, che possono suonare all'unisono, in leggera dissonanza fra loro (tremolo) o all'ottava (di solito, quella bassa). Anche i bassi potranno essere più o meno rafforzati secondo il numero di voci impiegate. Ogni coppia di bottoni dei bassi corrisponde rispettivamente all'accordo di tonica e dominante (in funzione del movimento del mantice)²¹.

'A Santaluciota

di Giuliana Fugazzotto

Nell'ambito musicale tradizionale della provincia di Messina, di cui qui ci occupiamo, il canto più diffusamente conosciuto, anche se certamente non il più rappresentativo, sembra essere proprio quello chiamato 'a Santaluciota. Con le sue diverse varianti, infatti, esso è presente nelle tradizioni dei paesi delle fasce costiere ionica e tirrenica e di quelli collinari e dell'entroterra.

Il nome del canto («alla Santaluciota»,

cioè alla maniera dei luciesi, abitanti di Santa Lucia del Mela) nel rimandare a un preciso luogo geografico e al suo contesto abitativo, riconoscendo così una sorta di parternità ai procedimenti stilistici e formali che lo contraddistinguono, lascia presupporre che proprio in Santa Lucia del Mela si possa individuare quel centro di forza centrifuga che ne ha permesso una così capillare diffusione.

Il fatto che questo canto sia diffuso così uniformemente sul territorio messinese, che presenta, peraltro, caratteri non sempre riconducibili alla medesima matrice culturale, ci spinge ad analizzare un po' più in dettaglio quelle che potrebbero esserne le cause. È possibile che anche per il caso della Santaluciota uno dei mezzi che ne veicolarono la diffusione possa essere individuato negli spostamenti migratori dei lavoratori, legati a scadenze fisse del mondo contadino, come la mietitura o la vendemmia. All'approssimarsi di queste scadenze, infatti, si verificavano improvvisi fabbisogni di manodopera nelle diverse zone di produzione che portavano allo spostamento di grosse masse di lavoratori, organizzati o meno in «squadre».

Alcuni paesi della Sicilia, fino alla II guerra mondiale, diventavano dei veri e propri mercati di forza lavoro, centri di smistamento e di accaparramento delle migliori squadre, come il caso, ad esempio, di Catenanuova (EN) in occasione della mietitura.

Un evento simile, ma in misura ridotta, si verificava durante il periodo di raccolta dei gelsomini nelle grandi coltivazioni nella piana di Milazzo. I gelsomini erano utilizzati come materia prima nella lavorazione delle essenze per l'industria del profumo. Si radunavano nella piana, in tale occasione, squadre di uomini ma soprattutto di donne, pro-

venienti dai villaggi circostanti e da alcuni centri. Famose erano le squadre dei *santalucioti* che partivano di notte per raggiungere a piedi il luogo di lavoro e sono numerose le testimonianze che ci parlano di come si svolgesse questa «transumanza» periodica: «scendevano da S. Lucia sempre allegri, cantando le loro canzoni, ridendo e scherzando, e a volte si fermavano presso qualche casa per poter scaldare la pelle dei loro tamburelli davanti al fuoco. In cambio donavano un po' di allegria e qualche canto»²².

Spesso si aggiungevano alle squadre di S. Lucia del Mela quelle di Fiumedinisi che, provenendo dal centro dell'entroterra jonico e dovendo quindi valicare la dorsale dei Peloritani, superavano di fatto ciò che costituiva una sorta di barriera naturale all'inter-



♩ = 160

pa-lumma pa-lu- mme - dda io ti ddi-
va - i e ti ddi - va-i e cu li pa-ri to - i

TACE

*A Santaluciota: esecutori, Santo Mirabile (a. 55), canto, Tindaro Mirabile (51), organetto a 4 bassi. Bafia, 1984. Trascrizione musicale di Giuliana Fugazzotto.

scambio fra le culture dei due versanti della provincia. Nella piana di Milazzo, quindi, è possibile che i luciesi abbiano appreso i canti alla *Bacciallunisa*, alla *Ciuminisana*, alla *Campagnola* e che, nello stesso luogo e nelle stesse circostanze, i loro compagni di lavoro siano venuti a conoscenza del canto 'a *Santaluciota* e lo abbiano fatto proprio.

Col venire meno dell'occasione lavorativa che permetteva il continuo riferimento ai precisi canoni esecutivi luciesi, il canto ha assunto quelle specificità proprie dei diversi contesti culturali che lo avevano adottato e si è conservato, sino ad oggi, nelle varianti locali che conosciamo.

Nelle sue linee essenziali, 'a *Santaluciota* è un canto solistico, dall'andamento ritmico spiccatamente ternario, con accompagnamento di organetto. La distribuzione del

materiale verbale, però, sulla frase melodica continuamente ripetuta, può permettere l'utilizzo di una seconda voce solista.

Questo schema melodico-formale supporta una grande varietà di testi che a volte è possibile riscontrare anche su strutture musicali differenti. Volendo raggruppare il testo per unità semantiche, esso appare organizzato in distici. Il ricorso, però, alla tecnica della ripetizione e al frazionamento verbale, peculiari al canto stesso, portano alla creazione di un 2° distico che utilizza esclusivamente il materiale verbale dei versi precedenti.

Per maggiore chiarezza:

Palumma palummedda iò ti 'ddivai
(ma) ti 'ddivai (e) ccu li pari toi

Cu li pari toi cu li pari toi
(ma) ti 'ddivai (e) ccu li pari toi

Il canto prevede una introduzione strumentale e, a volte, degli interludi più o meno lunghi fra i distici che possono ripercorrere la linea della melodia o svilupparsi con virtuosismi sul procedimento armonico che la sostiene.

La *Santaluciota* che qui prenderemo in esame è stata registrata da Mario Sarica a Bafia, località collinare posta sul versante tirrenico della provincia, nell'ottobre 1984. Gli esecutori, Santo Mirabile, voce, di anni 55 e Tindaro Mirabile, organetto a 4 bassi, di anni 51, sono entrambi ex contadini. Lo strumento è stato costruito a Castelfidardo (AN).

Il canto, rigidamente sillabico, è eseguito nella tonalità di Mib Magg. e si sviluppa su un'unica frase melodica di otto battute; quest'ultima si compone di due semifrase, entrambe di quattro battute, che procedono in modo prevalentemente discendente dalla dominante alla tonica. Fra un distico e l'altro è sempre presente un interludio strumentale, anch'esso composto di due semifrase, che si sviluppa sul procedimento armonico dominante-tonica; esso sfrutta elementi tematici del canto rielaborandoli con qualche virtuosismo. A metà circa del canto l'interludio si presenta un po' più lungo in quanto unisce al solito procedimento la ripetizione con varianti della melodia del canto. Diamo qui di seguito le trascrizioni del canto come appare nell'esecuzione presa in esame.

[Introduzione strumentale]

Palumma palummedda io ti 'ddivai
(ma) ti 'ddivai (e) ccu li pari toi

[interludio strumentale]

cu li pari toi cu li pari toi
(ma) ti 'ddivai (e) ccu li pari toi

[interludio strumentale]

'sennu rannuzza 'sennu rannuzza
'ssennu rannuzza (e) l'ali ti tagghiai

[interludio strumentale]

io mi cridia io mi cridia
io mi cridia ca non vulavi cchiui

[interludio strumentale]

vulassi cchiui non vulassi chiui
io mi cridia ca non vulassi cchiui

[interludio a ripetizione con varianti della melodia del canto strumentali]

un ghionnu uguali io mi 'nfacciai
'ncelu ti vitti a mmenzu di l'aroi

[interludio strumentale]

(io') di l'aroi (io') di l'aroi
'ncelu ti vitti a mmenzu di l'aroi

[interludio strumentale]

palumma palummedda io ti chiamai
scinni cca 'nterra (e) si beni mi voi

[interludio strumentale]

beni mi voi si beni mi voi
scinni cca 'nterra (e) si beni mi voi

[interludio strumentale]

io non ci scinnu io non ci scinnu
io non ci scinnu (e) no ora e no' mmai

[interludio strumentale]

ora e no' mmai no ora e no' mmai
io non ci scinnu (e) no ora e no' mmai

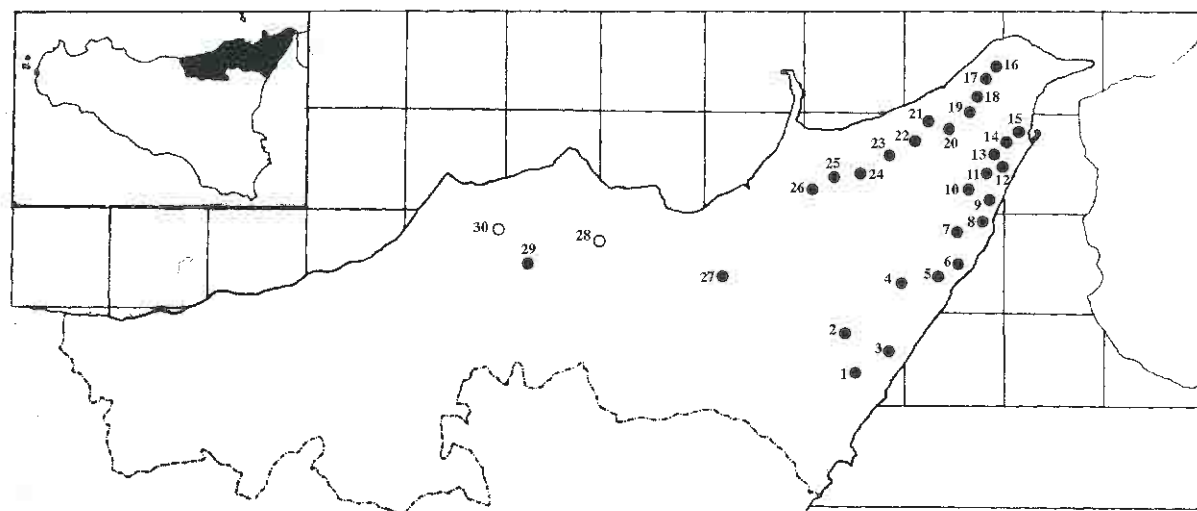
[interludio strumentale]

si non mi pigghi si non mi pigghi
si non mi pigghi (e) cu li brazza toi

[interludio strumentale]

cu li brazza toi cu li brazza toi
si non mi pigghi (e) cu li brazza toi

L'organetto nella provincia di Messina*



* Sulla base dei rilevamenti effettuati e delle testimonianze raccolte.

- Centri dove si ricorda per il passato la presenza di suonatori di organetto
● Centri dove è stata documentata la pratica attiva dello strumento

- | | |
|----------------------------------|--|
| 1. Limina | 16. Salice |
| 2. Antillo | 17. Gesso |
| 3. Casalvecchio Siculo | 18. Saponara |
| 4. Fiumedinisi | 19. Rometta Superiore (fraz. S. Cono, Gimello) |
| 5. Ali Superiore | 20. Monforte San Giorgio (fraz. Pellegrino) |
| 6. Altolia | 21. Roccavaldina |
| 7. Pezzolo | 22. San Pier Niceto |
| 8. Santa Margherita | 23. Gualtieri Sicaminò |
| 9. Mili Marina | 24. Santa Lucia del Mela |
| 10. Mili San Pietro | 25. Barcellona P. G. (fraz. Migliardo) |
| 11. Larderia | 26. Bafia |
| 12. Santa Lucia (sopra Contesse) | 27. Novara di Sicilia |
| 13. San Filippo Superiore | 28. Tortorici |
| 14. Santo | 29. Galati Mamertino (fraz. San Basilio) |
| 15. Cataratti | 30. San Marco d'Alunzio |

Note

¹ Cfr. Francesco Giannattasio, *L'Organetto, uno strumento musicale contadino dell'era industriale*, Roma, 1979, p. 9.

² Ibid., pp. 45, 46. Giannattasio, basandosi sulla versione accreditata dalla tradizione orale, ricostruisce l'origine dell'organetto italiano stabilendo una diretta discendenza

dall'accordion di Demian.

³ Fermo Galbiati e Nino Ciravegna, *Le fisarmoniche*, Milano, 1987, pp. 131, 132.

⁴ Ibid., p. 132.

⁵ Ibid., p. 133.

⁶ F. Giannattasio, cit., p. 8.

⁷ Ibid., p. 8.

⁸ Come osserva molto opportunamente F. Giannattasio in *L'organetto...*, cit., pp. 57-61, tra la zampogna le *launeddas* sarde (triplo clarinetto) e l'organetto è possibile cogliere delle significative analogie. "Tutti e tre sono aerofoni a serbatoio d'aria" e il suono è prodotto da ance e poi ancora sono polifonici ovvero "il rapporto fra le singole voci dei tre strumenti è, in sintesi, questo: la tastiera del canto dell'organetto corrisponde alla *mancozedda* delle *launeddas* e alla canna melodica della zampogna o alla *ciaramella*, quando la zampogna suona in coppia con essa".

⁹ Salvatore Salomone Marino in *Schizzi di costumi contadineschi siciliani*, Bologna, 1977 (ristampa estratto "Archivio per lo studio delle tradizioni popolari"), p. 552, scrive: "tra uno stuolo di spettatori adulti e di monelli, con due grani (oggi un soldo), que' musici da strapazzo vi danno un pezzo (un *caddozzu*) di *fasola*, o di tarantella, a vostra scelta, o di *viridulidda*, di *ruggera*, di *pituta*, di *papariana*; tutte musiche e balli popolari, un tempo accompagnati eziandio al canto, i quali a' di nostri però vanno cedendo il luogo alla polka e alla quatriglia e ad altri balli d'arte che i campanoli s'industriano d'imitare".

¹⁰ Roberto Leydi (a cura di) in *Canti e musiche popolari*, Bergamo 1990, p. 152, foto n. 190 (referenza fotografica fototeca Storica Nazionale) precisa ancora in didascalia, che "questi girovaghi attrezzati con vari strumenti da suonare contemporaneamente furono numerosi fin dalla metà del secolo scorso, non soltanto in Italia. Alcuni erano ancora attivi nelle nostre città fino a pochi anni fa".

¹¹ Accademia Nazionale di S. Cecilia-Rai Radiotelevisione Italiana, Centro Nazionale Studi di Musica Popolare Roma, *La ricerca e lo studio dei linguaggi musicali della Sicilia dal 1948 al 1969 attraverso l'opera del C.N.S.M.P.*, Roma 1970, pp. 49, 70.

¹² Carmelina Naselli, *Strumenti da suono e strumenti da musica del popolo siciliano*, in "Archivio storico della Sicilia orientale" (citazione tratta da: Roberto Leydi e Febo Guizzi, *Strumenti della musica popolare in Sicilia*, Palermo, 1979, p. 56).

¹³ È interessante notare che in questo centro anche alcune donne, alle quali peraltro si riconosceva l'abilissimo uso del tamburello, si dedicarono con risultati apprezzabili alla pratica musicale dell'organetto. A Fiumedinisi, poi, al pari di altri centri, l'organetto nel tempo è stato sostituito gradualmente dalla fisarmonica.

¹⁴ Un ampio repertorio di canti con accompagnamento strumentale dell'organetto riferiti a Bafia e Santa Lucia del Mela, compare nel catalogo delle registrazioni in *Strumenti*

musicali..., cit., pp. 136, 137.

¹⁵ La semidiatonica non può definirsi organetto in quanto è uno strumento che si colloca, per i suoi caratteri organologici, tra la fisarmonica diatonica e quella cromatica. I bassi sono unitonici i bottoni al canto sono ordinati in scala diatonica.

¹⁶ La cromatica non può essere classificata come organetto in quanto è sostanzialmente una fisarmonica visto che utilizza la scala di dodici suoni che si succedono per intervalli di semitoni.

¹⁷ Cfr. Anthony Baines (a cura di), *Storia degli strumenti musicali*, Milano, 1983, p. 344. Lo stesso autore ci fa sapere che verso la fine dell'Ottocento comparvero le prime fisarmoniche cromatiche a bottoni. Al vecchio sistema d'intonazione usato per le diatoniche, segue quello nuovo applicato alle cromatiche in base al quale due linguette delle voci venivano accordate in modo identico, ottenendo quindi la medesima nota sia in apertura che in chiusura.

¹⁸ Cfr. F. Giannattasio, *L'organetto...*, cit., pp. 45, 46.

¹⁹ Ideato e brevettato nel 1829 da Cyrill Demian – come ci informa F. Giannattasio in *L'organetto...*, cit., p. 45 – lo strumento è costituito da un soffietto fissato su una piccola scatola contenente cinque tasti corrispondenti ad altrettante ance che producono singolarmente, aprendo e chiudendo il mantice, il suono di due diversi accordi.

²⁰ Cfr. A. Baines (a cura di), *Storia degli strumenti...*, cit., p. 345.

²¹ Per un ulteriore aggiornamento sui caratteri organologici si rimanda a F. Giannattasio, *L'organetto...*, cit., pp. 11-41.

²² Dall'intervista a Caterina Ficarra, 95 anni, abitante a S. Filippo del Mela, paesino un po' più a valle di S. Lucia sulla strada per Milazzo.

Indicazioni biblio-discografiche relative alla Santaluciota

O. Corsaro - M. Sarica, *Aspetti della musica popolare nella provincia di Messina*, "Quaderni dell'Accademia Filarmónica", Messina, 1983.

T. Magrini, Booklet allegato al disco Albatros VPA 8505 "I canti lirici della Calabria settentrionale".

G. Pennino, *Due repertori musicali tradizionali*, "Archivio delle tradizioni popolari siciliane" 13/14, Palermo, 1985.

G. Pennino (a cura di), *Tindara Amalfi e Annunziata D'Onofrio. Canti d'amore e di sdegno, romanze e stornelli della provincia di Messina*, Disco Albatros VPA 8489.

Oboe "popolare"

pifara, bifira

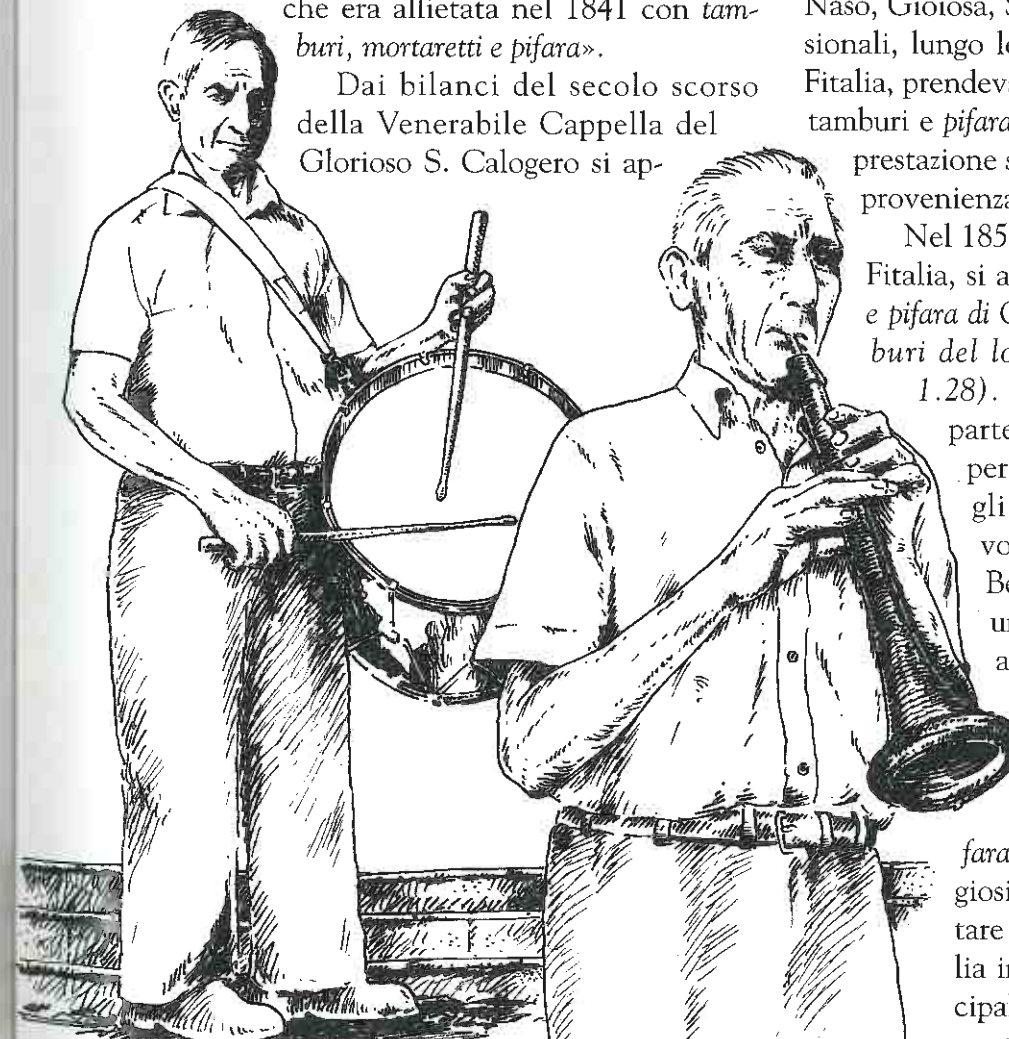
«L'uso di 'fare festa' in tale giorno a San Salvatore di Fitalia – processione della domenica successiva al 5 febbraio – è antico e nel secolo scorso si impiegavano (...) *tambura, pifara e mortaretti*». Relativamente alla ex processione del 1° venerdì di marzo «sappiamo che era allietata nel 1841 con *tamburi, mortaretti e pifara*».

Dai bilanci del secolo scorso della Venerabile Cappella del Glorioso S. Calogero si ap-

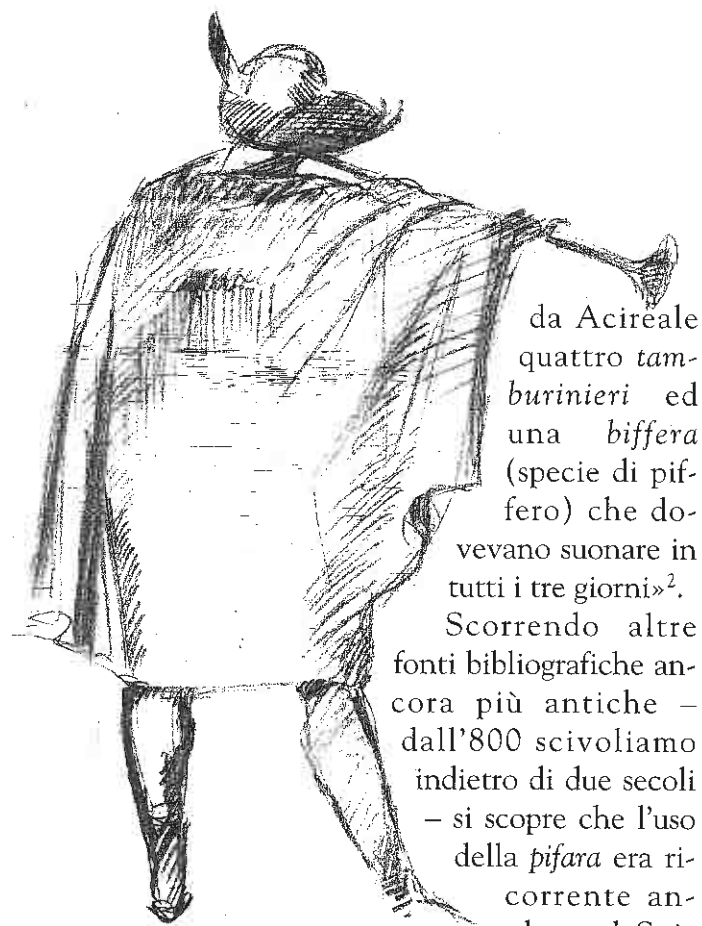
prende poi che per «la festa a 18 giugno del 1842 per *tamburi, pifara, mortaretti* si è impegnata una spesa di 0.27 onze». Nei resoconti della festa patronale d'agosto, celebrata in onore del venerato *San Caloriu* (San Calogero), si legge che oltre alla banda musicale – proveniva da paesi vicini: Patti, Alcara, Naso, Gioiosa, S. Angelo – ai cortei processionali, lungo le strade di San Salvatore di Fitalia, prendevano parte anche suonatori di *tamburi e pifara*. Nei dettagliati contratti di prestazione si rileva anche il numero e la provenienza dei suonatori.

Nel 1850, sempre a San Salvatore di Fitalia, si annota la presenza di *tamburi e pifara di Castania* (onze 1.6) e di *tamburi del loco a tarì 4 col vino* (onze 1.28). Due *pifara forastieri* presero parte invece alla festa del 1858 per una spesa di 1.0 onza, con gli immancabili *tamburi*, stavolta *tre tamburi id.* onza 1.0. Ben tre suonatori di *pifara*, per un compenso di 1.24 onze, e addirittura n. 7 *tamburi p.* 5 di al prezzo di 3.15 onze, parteciparono alle feste del 1862¹.

Ancora sull'uso della *pifara* in contesti cerimoniali religiosi ottocenteschi, c'è da annotare che anche a Novara di Sicilia in occasione della festa principale del paese, quella dell'Assunta, «non essendovi banda musicale (...) si facevano venire



Marco e Salvatore Provenzale (*tamburo, bifira*). S. Marco d'Alunzio, 1989. (Dis. di Enzo Donato)



da Acireale quattro tamburini ed una biffera (specie di piffero) che dovevano suonare in tutti i tre giorni². Scorrendo altre fonti bibliografiche ancora più antiche – dall'800 scivoliamo indietro di due secoli – si scopre che l'uso della pifara era ricorrente anche nel Sei-

cento in contesti festivi, sia religiosi che civili. Un volume manoscritto di Conti, *Mandati, Tornate*, a proposito della "Musica nella chiesa dei Verdi", a Messina, per la festa del 2 febbraio del 1619 (la Candelora), ci informa della partecipazione di suonatori di pifara. «A li pifari tarì vinti quattro, quali sonaro a dui vesperi et missa grandi et processioni nel metteri l'horactioni del quaranta



Il suonatore del singolare strumento a fiato che compare nell'incisione del Saint-Non.

Sotto: Particolare della prima stazione della Via Crucis che mette in evidenza un suonatore di strumento a fiato dal profilo simile a quello della pifara.

ore»³. La pifara la ritroviamo, poi, come si legge nel *Diario Messinese* (1662-1712) del Notaro Giovanni Chiatto, assieme a tamburi e trombette, in occasione delle solenni celebrazioni rese in onore dell'acclamazione del Re Filippo quinto. «Per essere stati li tre giorni di luminaria tempestosi d'acqua e vento, domenica, che corsino li 6 di marzo (1701), havendo comparso il giorno bono il S.r Governatore feci cavalcare sei tamburi, sei trombetti e quattro pifari, con il banditore a cavallo»⁴.

Utilissime informazioni sulla pifara, che tuttavia non chiariscono fino in fondo la tipologia dello strumento, giungono poi dai repertori etimologici sia settecenteschi che ottocenteschi. L'Abate Michele Pasqualino da Palermo, nobile barese, nel suo *Vocabolario Siciliano etimologico Italiano, e Latino*, edito a Palermo dalla reale Stamperia nel 1786, alla voce *bifara* scrive che si tratta di uno strumento contadinesco piffera, tibia, rimandando poi al lembo *pifara* per rintracciare le più remote parentele linguistiche ed etimologiche con il latino e il greco.

Anche nei dizionari siciliani editi nel secolo scorso, ad attestare una pratica attiva e una diffusa conoscenza dello strumento, compare la voce *pifara* o *bifara* definita ancora una volta genericamente come strumento da fiato, con talune varianti interpretative che danno luogo a legittime perplessità sulla reale tipologia dello strumento. Sebastiano Macaluso Storaci, nel *Nuovo Vocabolario Siciliano-Italiano e Italiano-Siciliano*, pubblicato a Siracusa nel 1875, indica la *bifira s.f.* o *bifiru s.m.* come strumento da fiato, simile al flauto: *piffero, pifara*.

Vincenzo Mortillaro nel *Nuovo Dizionario Siciliano-Italiano*, pubblicato a Palermo nel 1876, aggiunge altri elementi di ambiguità

"Vue du site pittoresque et des débris l'antique Théâtre de Syracuse". Incisione (part.) tratta dall'opera di Richard de Saint-Non, *Voyage pittoresque de Naples et de Sicile*, Parigi, 1781-86. Si noti a fianco del suonatore di tamburello il suonatore di un singolare strumento a fiato, assimilabile con molta probabilità alla pifara.

Sotto: Prima stazione della Via Crucis. Anonimo, Settecento, Sicilia orientale. Si osservi a destra un suonatore di strumento a fiato affine per certi versi alla pifara.

sulla natura organologica della pifara descrivendola come strumento da fiato simile al flauto, di suono acuto, aperto all'estremità, e che si suona di traverso soffiando in un'apertura vicina all'uno dei suoi capi, piffero, pifara.

Sul versante iconografico abbiamo poi rintracciato una serie di indicazioni riferite più in generale al territorio siciliano, certo inevitabilmente generiche, ma crediamo sufficientemente attendibili, che attestano in contesti cerimoniali e festivi l'uso di uno strumento a fiato assimilabile per certi versi alla pifara. In una incisione che compare in *Le solennità lugubri e liete in nome della Fedelissima Sicilia nella Felice e primaria città di Palermo* (Girolamo Matranga, 1666), tra i musicisti a cavallo partecipanti ad un solenne corteo reale accanto a "tamburi" e "tabbali" si osservano "trombette e, appunto "pifare del Senato".

Nell'opera settecentesca dell'abate Richard de Saint-Non, *Voyage pittoresque de Naples et de Sicile*, Parigi, 1781-86, che illustra tra l'altro gli usi e costumi siciliani, si notano due suonatori di un singolare aerofono simile alla pifara, uno sullo sfondo delle rovine dell'antico teatro di Taormina, l'altro in compagnia di un suonatore di tamburello di grandi dimensioni e di una coppia di danzatori, ripresi nel teatro greco di Siracusa. Anche Jean Houel autore dell'opera *Voyage pittoresque des Isles, de Sicile de Malte et de Lipari*, Parigi, 1782, raffigura, sullo sfondo di una veduta panoramica di Messina, un suonatore di strumento a fiato, il cui profilo appare simile a quello della pifara.

Un ulteriore e interessante documento iconografico relativo all'uso di uno strumento simile alla pifara giunge da una tela settecentesca siciliana raffigurante la 1ª stazione della via Crucis. A fianco del Cristo cui i





Suonatore di pifara (non è escluso che si possa trattare di Paolo Provenziale di San Marco d'Alunzio) tra quattro suonatori di tamburo cilindrico a bandoliera. Frazzandò, anni Venti-Trenta. (Referenza fotografica Fototeca storica nazionale A. Gilardi, Milano).

giudei pongono sulle spalle la croce con la quale si avvierà al calvario, si osserva un suonatore di strumento a fiato che presenta delle significative analogie con la *bifira* rilevata a San Marco d'Alunzio, di cui diremo più avanti.

Confortati da un quadro di riferimento bibliografico e iconografico nell'insieme piuttosto generoso d'informazioni, anche se inevitabilmente carente sotto il profilo tecnico-specialistico, tuttavia prezioso, in quanto attesta inequivocabilmente un diffuso uso dello strumento affidato a pochi suonatori "professionisti" regolarmente retribuiti, e incoraggiati, soprattutto, dalle numerose segnalazioni raccolte sul campo nel corso della ricerca – peraltro concordi nell'indicare col termine *pifara*, *bifara* o *bifira* uno strumento ad ancia doppia molto più grande di una canna di zampogna in uso fino a qua-

ranta cinquant'anni fa – ci siamo messi sulle tracce dello strumento "perduto", fino ad imbatterci in quello che con molta probabilità è uno dei pochi esemplari, se non l'unico, di *pifara* giunto fino a noi.

La custodisce gelosamente, come una reliquia di famiglia, Salvatore Provenziale, 77 anni, figlio di Paolo, detto *Stidda*, l'ultimo suonatore di *bifira* di San Marco d'Alunzio, scomparso nei primi anni Cinquanta ultranovantenne. «La *bifira* – ci dice Salvatore Provenziale – mio padre, intorno agli anni Trenta, la suonava in coppia con un altro suonatore, 'u zu' Turi Pascali, chi facia 'i prima (con Salvatore Pasquale, che ne suonava un'altra eseguendo la "prima voce"). Assieme, avvalendosi dell'accompagnamento ritmico dei tamburi – che erano di proprietà della *Cunfratia du Santissimu Sarvaturi* e li suonavano 'u zu' Basiliu Ruocco e Russu 'u



Balletto tradizionale. Tale tema musicale veniva eseguito dai suonatori di bifira di San Marco d'Alunzio, avvalendosi dall'accompagnamento ritmico dei tamburi, alla vigilia della festa religiosa e durante la processione. Trascrizione musicale di Nicolò Gulli. Sotto: gli esecutori, Marco Provenziale (a. 79), tamburo, Salvatore Provenziale (a. 72), bifira. San Marco d'Alunzio, 1989.

Cantalanotti – prendevano parte, dietro compenso, a quasi tutte le processioni religiose: a *chidda da Bedda Matri Annunziata* (a quella della Bella Madre Annunziata, il 25 marzo), a *chidda da Bedda Matri Maria chi niscia cu' San Giuseppi* (a quella della Bella Madre Maria che usciva con San Giu-

seppe, il 19 marzo), per la festa di San Basilio e, ancora, *pa' Bedda Matri da Catina* (per la Bella Madre della Catina, l'ultima domenica di settembre). A quei tempi – ricorda ancora Provenziale – la banda musicale era invitata a partecipare alle processioni eccezionalmente – solo per la festa di San Basilio – e così spettava in maniera esclusiva ai suonatori di *bifira* e a quelli di tamburo scandire sonoramente gli itinerari processionali, oltre che annunciare la festa nei giorni di vigilia.

«Spesso sia mio padre che 'u zu' Turi Pascali – aggiunge – andavano a suonare in occasioni di feste celebrate nei paesi vicini; tra





Marco Provenziale (a. 78), mostra la bifira che suo padre Paolo suonava in occasione delle feste religiose fino agli anni Quaranta. S. Marco d'Alunzio, 1988.

buro, che era stato di 'u zu' Basilio Ruocco e di Russu 'u Cantalanotti, c'è zu' Marcu Provenziale, fratello di Salvatore, fra l'altro abilissimo suonatore di flauto, e successivamente Santu Monastra 'u Focattieri e Caloriu Rocco, figlio di Basilio Rocco.

Salvatore Provenziale da ragazzo, *carusu* come dice lui, dopo aver preso dimestichezza strumentale con il *friscalettu* (nella fattispecie un flauto diritto di ottone suonato dal padre), prende tra le mani la *bifira* col proposito di impararla a suonare. Ci prova più volte in compagnia di un suo coetaneo Caloriu Ruoccu. «Ma non era per niente facile farla suonare, e solo dopo tanti tentativi riesce ad abbozzare, con molte incertezze, i *passati* (sonate) che faceva mio padre in occasione delle processioni. Fu proprio lui a dissuadermi nel continuare a provare lo strumento: «*Lassila annari a bifira* – diceva – *voli ciatu assai e s'ava scumbattiri chi pipiti, 'nsignati 'u friscalettu ch'è megghiu*» (lasciala perdere la *bifira*, richiede tantissimo fiato e si deve faticare per realizzare l'ancia, impara il flauto, è meglio).

«La preparazione della *pipita*, ovvero dell'ancia doppia – prosegue Provenziale – richiedeva molta abilità e pazienza e mio padre ne provava e riprovava tantissime prima di trovare quella che si adattava meglio allo strumento. Prima tagliava a misura i *cannizzoli*, ovvero piccoli segmenti di canna lasciati stagionare per almeno un anno, poi li immergeva in acqua per qualche giorno per ammorbidirle, quindi assottigliava gradualmente due lamelle speculari fra loro, fino a farle perfettamente combaciare e, infine, le fissava con del filo attorno al condotto di rame che, a sua volta, s'incastrava a tenuta sull'apertura superiore dello strumento».

Oltre a fornirci, come abbiamo visto, uti-

lissime informazioni di prima mano sulle occasioni d'uso e sulla prassi esecutiva relative alla *bifira* di San Marco d'Alunzio, peraltro strettamente legata alla sua storia familiare, Salvatore Provenziale ha consentito, fidando sulla sua memoria musicale e sui pochi ma essenziali rudimenti di tecnica strumentale appresi da ragazzo, di ridare voce alla *bifira*, muta ormai da oltre cinquant'anni. E così, dopo aver rimediato un'ancia doppia per lo strumento e aver chiesto a zu' Marcu (fratello di Salvatore) di accompagnarlo ritmicamente al tamburo, abbiamo documentato la *passata* o meglio il "balletto" che Paolo Provenziale solitamente eseguiva alla vigilia e lungo il percorso processionale per celebrare la festa della Madonna o del Santo di turno.

Si tratta, più specificamente, di un tema musicale in 6/8 e in tonalità di Do magg., eseguito in forma binaria (AC), invece che nella consueta forma ternaria (ABC) che caratterizza gran parte del repertorio musicale di tradizione destinato al ballo. L'assenza del tema musicale nel tono della Dominante (B) è da attribuire, con molta probabilità, ad una omissione più o meno volontaria da parte del suonatore.

Sul versante specificatamente organologico, basandoci sugli esiti di ricerca fin qui raggiunti, e, soprattutto, sui rilievi effettuati sulla *bifira* di San Marco d'Alunzio, ci limiteremo ad annotare una serie di appunti di lavoro di carattere generale, per formulare poi una prima ipotesi sulle più lontane parentele organologiche attribuibili allo strumento.

Presumibilmente analoga a quella indicata dai resoconti di festa ottocenteschi e dalle segnalazioni bibliografiche, cui abbiamo fatto riferimento in apertura, la *bifira* di San Marco d'Alunzio appartiene alla famiglia degli aerofoni ad ancia doppia, la cui storia

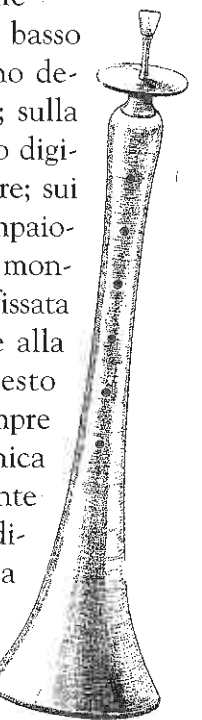
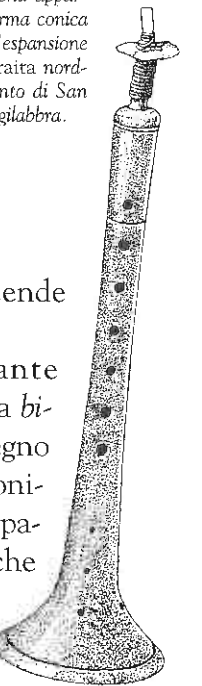
Zurla (Jugoslavia) e Zurna (Turchia). Questi strumenti appartengono alla famiglia degli oboi semplici popolari di forma conica diffusi in tutto il bacino del Mediterraneo a seguito dell'espansione della cultura islamica, che presentano, così come la *raita* nordafricana, delle affinità organologiche con lo strumento di San Marco d'Alunzio, in riferimento anche al dischetto poggilabbra.

è caratterizzata da complesse vicende organologiche.

Più in particolare sul versante morfologico c'è da annotare che la *bifira* di San Marco d'Alunzio, di legno tornito, dal profilo leggermente conico, misura mm. 447 e presenta un padiglione terminale molto svasato che ha un diametro esterno di mm. 105, e uno interno di mm. 70.

Sulla canna sono ricavati 8 fori digitali anteriori, con diametri differenziati, di cui gli ultimi due in basso (quello di sinistra è occluso) sono decentrati rispetto all'asse centrale; sulla parte posteriore è presente un foro digitale alto rispetto al primo anteriore; sui bordi superiori della campana compaiono due fori di sfiato. Lo strumento monta, come detto, un'ancia doppia fissata attorno ad un tubicino di ottone alla base del quale, nel punto d'innesto con il condotto d'insufflazione sempre di ottone (dalla sezione tronco-conica attorno al quale è avvolto fittamente del filo di cotone), è montato un dischetto di rame. Si tratta di una rondella poggilabbra, tipica soprattutto degli oboi nord africani (*raita*) e di altri strumenti di derivazione orientale come la *zurla* slava⁵, utilizzata come appoggio per le labbra in modo da tenerle ben staccate dall'ancia, agevolando così il mantenimento della tensione delle guance rigonfie e la respirazione circolare che consente l'insufflazione costante dello strumento, senza la consueta pausa per la ripresa del fiato⁶.

I caratteri organologici complessivi della *bifira* di San Marco d'Alunzio e in particolare quello relativo alla singolare persistenza





del dischetto poggilabbra (privato, tuttavia, almeno fidando sulle testimonianze raccolte, già negli anni Trenta, della sua funzione originaria) costituiscono, a nostro avviso, in attesa certo di ulteriori verifiche, probanti indizi che ci consentono di classificare, almeno in via provvisoria, la *bifira* tra gli oboi semplici popolari di forma conica diffusi in tutto il bacino del Mediterraneo a seguito dell'espansione della cultura islamica⁷. Come si ricorderà, gli Arabi dominarono la Sicilia⁸ dall'827 al 1060, lasciando un consistente patrimonio di usi e costumi, anche musicali, sopravvissuti in gran parte in epoca normanna e alla corte di Federico II.

Fra il XII e il XIII secolo la vita dello spettacolo rituale come espressione della vita di corte «attingeva alla fonte della cultura musulmana una grande varietà di forme (...).

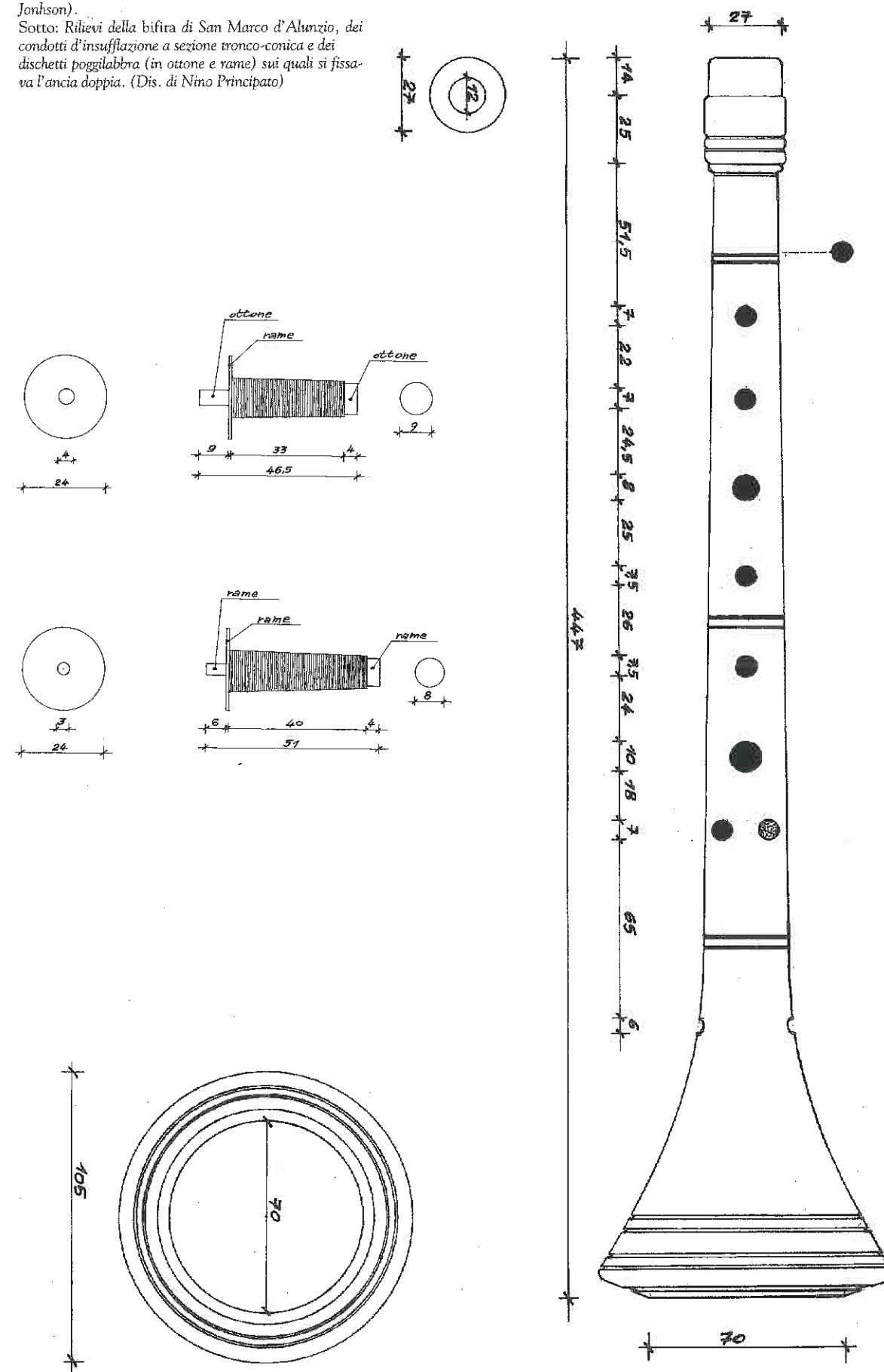
Con Federico II l'esempio musulmano divenne l'anima di ogni pubblica esibizione: arabe furono le danzatrici che tanto impressionarono Riccardo d'Inghilterra nella sua visita siciliana del '41, di origine araba furono i nomi degli strumenti musicali siciliani,

arabe furono le famose tigri di Federico, arabi spesso furono i suoi costumi (...). I documenti trascritti dimostrano poi la cura e la ricercatezza impiegata da Federico II nella scelta dei suoi musicisti; mostrano anche come l'istruzione dei "servi suonatori" fosse un'attività ordinaria della corte e come questa attività avesse il suo centro "imperiale" in Sicilia punto d'incontro dell'Impero con la civiltà orientale»⁹.

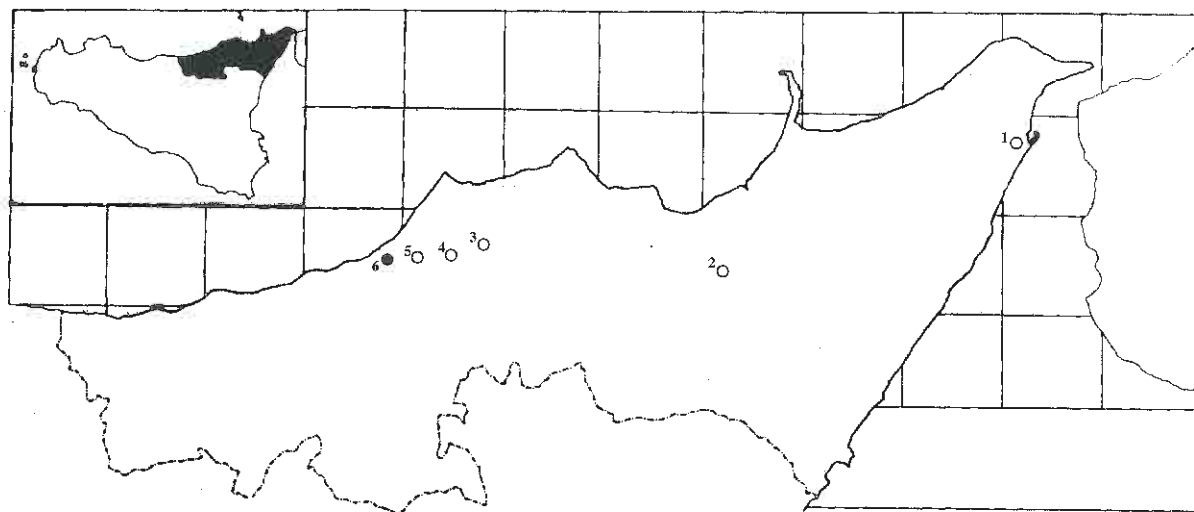
La *bifira* di San Marco d'Alunzio potrebbe configurarsi, dunque, come l'ultima traccia giunta fino ai nostri giorni di uno strumento introdotto in Sicilia dai dominatori arabi e rifunzionalizzato nel corso dei secoli in nuovi contesti cerimoniali e secondo nuove forme musicali, replicato mantenendo i profili organologici originali. D'altra parte, c'è da evidenziare che la *bifira* si segnala come una singolare presenza strumentale all'interno della famiglia degli aerofoni pastorali messinesi contraddistinti, specularmente, da funzioni musicali-cerimoniali e caratteri organologici autoctoni e ben differenziati.

Nella pagina accanto: Vista anteriore e posteriore della bifira di San Marco d'Alunzio. (Foto di C. D'Amico-Jonhson).

Sotto: Rilievi della bifira di San Marco d'Alunzio, dei condotti d'insufflazione a sezione tronco-conica e dei dischetti poggilabbra (in ottone e rame) sui quali si fissava l'ancia doppia. (Dis. di Nino Principato)



L'oboe "popolare" nella provincia di Messina*



* Sulla base dei rilevamenti effettuati e delle fonti bibliografiche consultate.

- Centri dove si attesta per il passato la presenza di suonatori di oboe "popolare" (pifara)
- Centro dove è stato rilevato l'unico esemplare di oboe "popolare" (bifira)

1. Messina
2. Novara di Sicilia
3. Castania (centro abbandonato a seguito di una frana nei primi decenni del Novecento sito a valle di Castell'Umberto)
4. San Salvatore di Fitalia
5. Frazzanò
6. San Marco d'Alunzio

Note

¹ Antonello Pettignano-Salvatore Ruggeri, *San Calogero, storia e culto a S. Salvatore di Fitalia e nella Valle del fiume Fitalia*, S. Salvatore di Fitalia, 1984, pp. 48-55.

² Gaetano Borghese, *Novara di Sicilia - Notizie varie*, Barcellona, 1912, p. 37.

³ Gaetano La Corte Cailler (a cura di Alba Crea e Giovanni Molonia), *Musica e Musicisti in Messina*, Messina, 1982, p. 220.

⁴ Notaro Giovanni Chiatto, *Diario Messinese (1662-1712)*, in "Archivio Storico Messinese" Anno I e Anno II, fasc. 1-2, Messina, 1900, 1901, p. 103.

⁵ AA.VV., *Gli strumenti musicali di ogni epoca, di ogni paese*, Milano, 1979, p. 44.

⁶ André Schaeffher, in *Origine degli strumenti musicali*, Palermo, 1978, pp. 307, 308, tentando di chiarire i rapporti primitivi tra clarinetti e oboe, e dunque il passaggio dall'ancia semplice all'ancia doppia, e osservando le conseguenti mutazioni nelle tecniche di insufflazione descritte dalle fonti classiche, «le guance dell'auleta, infuocate, gonfie, tese (...) e l'uso della museruola in cuoio che vediamo sbarrare orizzontalmente le guance degli auleti raffigurati sui vasi greci, la *phorbéia* o *capistrum*», coglie delle singolari analogie con i suonatori della *raita* o oboe semplice degli strumenti musulmani. La tecnica d'insufflazione dello strumento «ci mostra una tensione di gote, le labbra non strincono l'ancia ma poggiano con forza contro una rondella

d'osso o metallica che mantiene la camera d'aria o *boccale* (...). Introduzione dell'ancia nella bocca dello strumentista, appoggio delle labbra contro la rondella della *raita* o contro la museruola dell'*aulos*, tutto ciò contribuisce a produrre il timbro stridulo e violento non più presente nel nostro oboe europeo. Un eminente oboista contemporaneo, Bleuzet, è stato portato a ritenere che il suono dell'*aulos* antico si avvicinasse a quello dello strumento arabo: nei due casi l'ancia penetra profondamente e le guance si gonfiano in maniera smisurata».

⁷ Curt Sachs, in *Storia degli strumenti musicali*, Milano, 1980, p. 304, ci fa sapere che «quasi tutti gli strumenti musicali dell'Europa medievale vennero dall'Asia: o dal Sud-est per il tramite di Bisanzio, o dall'Impero islamico attraverso il Nord Africa, o dal Nord-est attraverso la costa baltica. L'eredità diretta dalla Grecia e da Roma sembra essere stata piuttosto insignificante, e la lira è il solo strumento che potrebbe essere considerato di probabile origine europea».

In *Storia degli strumenti musicali*, (a cura di Anthony Baines), Milano, 1983, pp. 48, 49, a proposito degli strumenti ad ancia e dell'oboe in particolare, si legge che i lineamenti organologici, già attestati da monete ebreiche del secondo secolo d.C. e «tutt'oggi largamente in uso sono: la forma conica del tubo e, tranne che in Europa, il disco al di sotto dell'ancia, su cui poggiano le labbra del suonatore».

«Largamente diffusa con l'espansione della cultura islamica, la bombarda oggi può essere ascoltata lungo le coste dell'Africa a nord dell'Equatore, dal golfo di Guinea sino a Mombasa, ed in Asia dall'Arabia all'Estremo Oriente.

Così Bartók descrisse il suo suono, come egli lo ascoltò in Algeria nel 1913: «il suo suono è molto più forte di quello delle note più gravi dell'oboe; per tutto l'arco dei suoi registri il suono rimane costantemente penetrante e squillante, in ambiente chiuso rompe quasi i timpani. I suonatori sembrano in grado di tenere a volontà note lunghe senza interruzione. Sembra che essi ispirino con il naso, immagazzinando aria sotto pressione all'interno delle guance rigonfie, da dove l'aria è poi soffiata nello strumento, ed in tal modo essi evitano le pause necessarie per riprendere fiato».

⁸ Gerhard Rohlf, in *La Sicilia nei secoli*, Palermo, 1984, p. 25, più in particolare ci informa «che la nuova potenza maomettana, che si era estesa nel nord-Africa, dopo la conquista della Spagna (a. 711 battaglia di Jerez de la Frontera) poté mettere saldo piede anche in Sicilia. Nell'831 cadde Palermo. Nell'arco di cinquant'anni quasi tutta l'isola cadde in potere dei Saraceni. Solo l'estrema parte nord-orientale, dove la grecità cristiana poté mantenersi, conservò per un certo tempo una relativa indipendenza. Soltanto nel 902 fu conquistata Taormina. E passarono ancora sessant'anni, fino a quando anche la cittadina di Rametta (più tardi chiamata Rometta), una vera fortezza naturale in impervia posizione montagnosa, ultimo centro di resistenza, nel 965 cadde in potere dei Saraceni.

«La dominazione saracena della Sicilia ebbe una durata di quasi due secoli e mezzo, fino a quando l'isola per mezzo dell'audace conquista normanna poté essere riacquistata alla Cristianità».

⁹ Claudio Meldolesi, *Spettacolo feudale in Sicilia*, Palermo, 1973, pp. 20-46.

Tamburo a bandoliera

tammuru, tabbàla

Allentati 'i curduna e 'a varvula pi' puttari 'u sonu dû luttu (i tiranti attorno al fusto del tamburo e la cordiera tesa lungo il diametro della membrana inferiore dello strumento, per ottenere un suono da lutto), ricoperta 'a peddi 'i supra (la pelle superiore) con un panno nero per rendere più cupo il timbro strumentale, i *tabbàla*¹ (tamburi), affidati alla rigorosa tecnica percussiva dei *tabbalàra* (tamburinai), introducono e scandiscono ritmicamente ancora oggi l'itinerario processionale del Venerdì Santo².

Militello Rosmarino, cui si riferiscono le precedenti note, è ormai uno dei pochi centri dei Nebrodi e dell'intera provincia di Messina che concede ai tamburi un significativo spazio sonoro-rituale. E non solo in occasione *dû Vennìri Santu, quannu i tabbàla sonunu a mortu* (del Venerdì Santo, quando i tamburi suonano a morto) aprendo il corteo processionale dei fercoli del Cristo in Croce, portato a spalla dai Giudei e accompagnato dalle *Maddalene*, e della *Madre Adolorata* con la vistosa raggiera e il cuore d'argento trafitto da sette pugnali. Anche per la solenne festa in onore di San Biagio patrono del paese, celebrata il 3 febbraio e poi replicata il 25 agosto, i *tabbalàri* (un tempo i tamburinai erano quattro, oggi invece, a fianco del suonatore più anziano, Antonino Santoro, 62 anni, si alternano occasionalmente volenterosi giovani) sono chiamati a svolgere una

essenziale funzione ritmico-sonora all'interno dello schema rituale previsto della cerimonia festiva. Dopo aver annunciato per le strade del paese, all'imbrunire,

l'approssimarsi della festa nei giorni di vigilia eseguendo un tema ritmico



Tamburinai messinesi. G. Vuillier (xilografia). Milano, 1897.



intitolato al Santo Patrono, i *tabbalàra* prendono parte al corteo processionale eseguendo un'altra sequenza ritmica, mentre al ritorno in chiesa della vara di San Biagio, tra spari di mortaretti e incalzanti marce intonate dalla banda musicale, in un clima di festosa euforia collettiva, danno vita al tradizionale *ballettu*.

Un tempo, fra l'altro non tanto remoto, fino a circa 20-30 anni fa, la presenza del tamburo, indicato in dialetto più frequentemente come *tammuru*³, era familiare a tutti i paesi, grandi e piccoli, della provincia di

Messina e ovviamente anche a tutti gli altri centri siciliani. I cupi o gioiosi accenti ritmici dei tamburi, spesso di gran rilievo virtuosistico, puntualmente, anno dopo anno, annunciavano e celebravano le attese scadenze festive, sacre e profane, e i principali eventi civili.

Oggi, invece, sulla scena della nostra contemporaneità, che emargina sempre più le espressioni di musica tradizionale, in relazione all'uso del tamburo, restano solo delle isolate sopravvivenze, come nel caso, appunto, di Militello Rosmarino o di altri cen-

Nella pagina accanto: La sequenza mostra le principali fasi di preparazione del tamburo per ottenere dallo strumento 'u sonu dà luttu pu' Venniri Santu (il suono da lutto per la processione del Venerdi Santo). Si allenta prima la cordiera e poi si pone sulla membrana superiore un panno nero per rendere più cupo il timbro strumentale. Suonatore, Antonino Santoro (a. 58). Militello Rosmarino, 1991
A destra: Due tamburi a bandoliera di Militello Rosmarino.
Sotto: Festa di San Biagio. Anche in occasione di questa scadenza festiva religiosa il corteo processionale è preceduto dai tabbalàra (tamburina). Militello Rosmarino, 1994.

tri dei Nebrodi, quali Tusa, per la festa dell'Assunta; Capizzi, per il pellegrinaggio 'a Cannedda (un'ampia radura tra i boschi in territorio di Caronia), il 2 settembre, in groppa a cavalli e, ormai, a pochi muli bardati a festa, o a piedi – un tempo prerogativa quasi esclusiva degli *urdunari* su muli e asini – o, come succede ormai da parecchi anni, anche su fuoristrada, per rendere devoto omaggio a Sant'Antonio di Padova, il cui soggiorno in quei luoghi è ricordato da un'edicola votiva, 'a Cappella, edificata nel 1947; San Marco d'Alunzio, per 'u Bambinu casi casi, la rituale visita nelle case, a partire dal 26 dicembre, un tempo dal primo gennaio, del Bambin Gesù portato a braccia, accompagnato da un suonatore di tamburo e da un ragazzo addetto alla questua. E, ancora, Alcara li Fusi, per la processione del Venerdi Santo. Sui Peloritani la presenza di tamburina si attesta, invece, a Fiumedinisi, per la festa Ranni (Assunzione di Maria), a Monforte San Giorgio per la tradizionale *Katabba*, dove il tamburo lo si ritrova singolarmente a fianco di due campane, oltre che in occasioni di altre funzioni religiose, quali la processione del Venerdi Santo, le feste di San Giorgio e San Biagio⁴ e la processione del Sacro Capello di Maria SS. di Crispino.

La partecipazione di tamburina si ricorda poi, fino a qualche anno fa, a Santo Stefano di Briga, in occasione della festa della Madonna della Vena (novena e processione), e a Mongiuffi Melia per la festa di Maria SS. della Catena. Anche a Messina, dove l'uso dei tamburi in contesti cerimoniali religiosi e profani è ampiamente attestato per il passato anche da numerosi documenti iconografici, la tradizione si rinnova ancora oggi, grazie ai Ballarò di San Paolo (rione di Messina), suonatori di tamburo da diverse gene-

razioni, in occasione della processione delle Varette del Venerdi Santo, per la Domenica di Pasqua, festa degli *Spampanati*⁵, quando sfilano in processione, dopo lo svelamento della Madonna che riconosce il figlio risorto, il simulacro della Madre di Gesù e, appunto, quello del Cristo Risorto, e per la tradizionale sfilata di agosto di *Mata e Grifone*, mitici fondatori della città peloritana.

Ma vediamo ora, affidandoci alle puntuali cronache d'epoca e alle testimonianze orali, di riscoprire su un orizzonte siciliano più ampio altre occasioni d'uso e funzioni rituali





riconosciute ai tamburi, oltre che utili informazioni sulla proprietà degli strumenti e sulla manutenzione

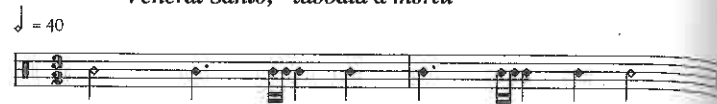
degli stessi.

«Il tono definitivamente festoso, nelle ricorrenze – annotano Antonello Pettignano e Clara Ipsale in riferimento a San Salvatore di Fitalia – lo conferivano i pifferari, i tamburinari e i mortarettari. Dei pifferari non

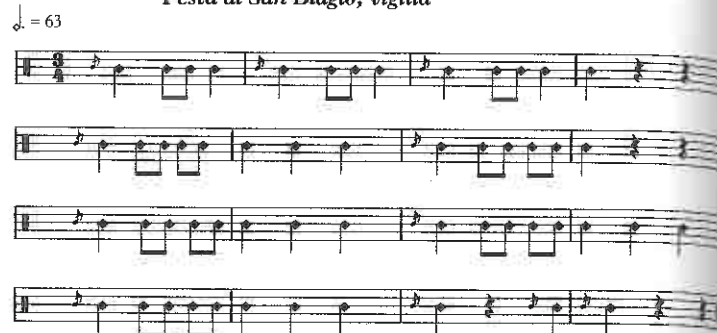
conosciamo alcun nome, mentre altrettanto non possiamo dire dei tamburinari (...). La chiesa del SS. Salvatore, per la festa del Corpus Christi o del Signore o del SS.mo Sacramento, veniva apparsa e la spesa per mortari e per tammuri, nei bilanci, ricorre quasi con metodicità (...). Le serate processionali dell'infra-ottava erano tre o quattro, come fanno rilevare le fonti: del 1772 per sono di tamburro pelle tre processioni del SS.mo Sacramento (...). Nel 1765 con una somma pari a tarì 4.10 si pagano Moschetti e

tamburro Festa di S. Croce (...). Nell'anno 1772 a M° Giu. e Parino veniva pagato un

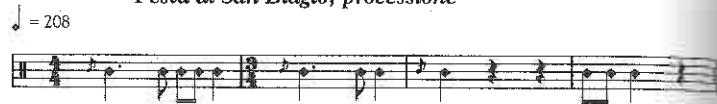
Venerdì Santo, "tabbàla a mortu"



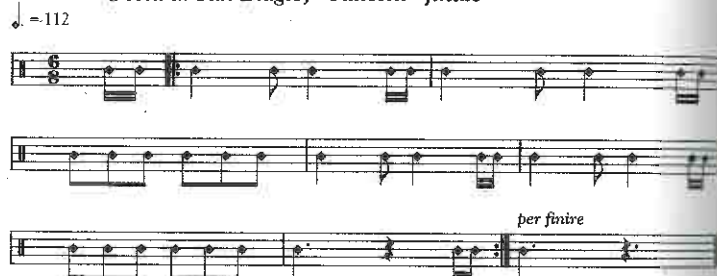
Festa di San Biagio, vigilia



Festa di San Biagio, processione



Festa di San Biagio, "ballettu" finale



tarì per tamburro comprendendo anche la voce pifara per S. Ignazio (...). Nel 1775, troviamo documentata nuovamente la festa che viene allietata da due tamburi e pifara.

«Il tamburo spesso era proprietà della chiesa e veniva dato in gestione a persone capaci di suonarlo; nel 1850 la chiesa del SS. Salvatore paga 8 tarì Per una cordella, per acconciare il tamburo, due cerchi, e Maestria di detto, dimostrando, in tal modo, la proprietà del tamburo.

«Qualche tamburinaro che, invece, voleva la proprietà del tamburo ma era talmente povero da non potersene permettere l'acquisto si rivolgeva alle autorità ecclesiastiche, e così la chiesa di San Luca nel 1806 spende 6 tarì, annotando: A Giacomo Maienza per comprarsi un tamburo dovendoli poi ricompensare alla chiesa con suonare lo stesso»⁶.

Proseguendo questo viaggio nella memoria sulle funzioni sonore-rituali assolate dai tamburi, Giuseppe Pitrè, descrivendo la

Nella pagina a fianco: Antonino Santoro (a. 62), ultimo tabbalàru (tamburinaio) di Militello Rosmarino. Trascrizioni musicali di Giuliana Fugazzotto dei temi ritmici eseguiti dallo stesso suonatore. Rilievo di uno dei tamburi a bandoliera di Militello Rosmarino: alt. mm. 365, diam. mm. 530, alt. cornice mm. 50. (Dis. di Nuccio Lo Castro). 1. cinta (cintura); 2. croccu (gancio); 3. mazzoli (mazzuole); 4. 'a peddi 'i supra (membrana sup.); 5. 10. 'rancassa (grancassa); 6. 7. circhi (cornici inf. e sup.); 8. peddi (ancoraggio pelle sup.); 9. iaffetti (striscette di cuoio); 11. 12. curduni (tiranti); 13. ruppù (nodo); 14. peddi (ancoraggio pelle inf.); 15. circo (cornice inf.); 16. varvula (piastra con vite per regolare la cordiera).

composizione dell'orchestra ambulante della Tubbiana o Tubbajana, «un suono da ballo carnevalesco», ci ricorda che assieme al «piffero (friscalettu) ed un paio o due castagnette (scattagnetti)» c'è «un grandissimo tamburo, rimasto in Palermo solo per Carnevale ma in pieno dominio in quasi tutta l'isola per i bandi municipali, le gridate più celebri di nuovi commestibili, o per feste de' santi...»⁷.

Salomone Marino poi, sempre a proposito della Tubbiana, aggiunge che «nella marcia precede sempre il tamburo, che batte le note monotone speciali della Tubbiana e che i monelli imitano cantando questi due versi onomatopeici: tìripi-tùmpiti, tùmptiti, tùmptiti milli cardùbuli 'u culu ti pùncinu!»⁸.

«Tùmmìna, tùmminna sùnnu li guaj,
Lu panì è picca e li fimmini assai»

Con questi due versi, dal sapore ironico e dagli accenti onomatopeici, Leopoldo Mastrigli c'introduce tra le voci dei tamburi⁹, suggerendoci, fra l'altro, originali e divertenti chiavi di lettura sulle valenze comunicative, sonore e verbali più in particolare, di cui lo strumento si fa portatore.

E così, oltre a confermarci che il tamburo è «stromento assai comune ne' costumi di quest'isolani, specie nelle piccole borgate dove il suo uso è ritenuto affatto indispensabile nelle solennità, nelle feste religiose o pel varo d'una barca o ne' pubblici bandi»¹⁰, Mastrigli ci fa sapere che lo strumento «riceve, per virtù dell'immaginosa fantasia di questo popolo pittoresco, vita e parola. Egli è un fedele interprete della verità e de' sentimenti popolari, e parla un linguaggio or chiaro, or improntato a tristezza, or a spensierata letizia, non di rado a un acuto e pungente sarcasmo. Così, quando il tamburo



Sopra: Portatore dell'insegna astile, 'U quadru, Giuseppe Ieraci (a. 60), e tamburinaio, Giovanni Mallace Mercurio (a. 53), della Confraternita di Sant'Antonio di Padova in pellegrinaggio 'a Cannedda. Tamburo con cornici in legno e fusto in rame ottinato. Capizzi, 1992. Sotto: Processione del Venerdì Santo. Confraternita del SS. Rosario nei costumi tradizionali (sacchi). I rulli del tamburo si alternavano al canto dello Stabat Mater. San Salvatore di Fitalia, anni Cinquanta.





batte per le vie del
Comune in com-
pagnia degli
organizzatori
della festa, i
quali vanno
a turno per
raccattar de-
naro, esso dice:

Minnicu, minni-
cu, baccalà
Pr' un guarànu còmu fa;

«O quando (come narra il Sa-
lomone Marino) vuol fare aprire
gli occhi ai troppo creduli paesani
sulle promesse inverosimil-
mente generose di cotesti orga-
nizzatori delle feste, esso ripete

Nù nni criditi nenti
Nù nni criditi nenti
E nénti nénti!
Nù nni criditi neti!

«Ora è ironico e mordace, prosegue Ma-
strigli, come nella festa in Alcamo, per la



A fianco: Santo Monastra, tra gli ultimi tamburinaï della vecchia ge-
nerazione di San Marco d'Alunzio, attivo fino a qualche anno prima
della sua scomparsa avvenuta alla fine degli anni Ottanta. (Foto di
Nuccio Lo Castro)

Sotto: Antonello Lupica (a. 11), Andrea Valore (a. 17), Sandro
Bologna (a. 18), in posa durante la rituale visita du' Bambinu casi ca-
si, attestano il rinnovarsi della tradizione e dell'uso del tamburo a San
Marco d'Alunzio che, tuttavia, è scomparso dagli itinerari processiona-
li. San Marco d'Alunzio, 1994.

Madonna de' Miracoli; la qual festa essendo
sovente rimandata da un giorno all'altro, il
tamburo si prende la briga di annunciare ai
buoni villici:

Si fà, si fà... 'Un si fa cchiù!
Si fà, si fà... 'Un si fa cchiù!

«Ma, lasciata la nota satirica, il tamburo
ha pure i suoi momenti di gravità. Così nel-
le processioni in Borghetto:

Papà! ...la Santa è ccà!
Papà! ...la Santa è ccà!

«E nella provincia di Girgenti, in occa-
sione delle quarant'ore, il tamburo dice:

Mè niputi Peppi
Nenti mi detti;
Mè niputi Ninu
Mi detti nu carrinu»¹¹.

Ridisegnato, sebbene nei suoi tratti es-
senziali, il quadro rituale e sonoro, nonché
“verbale e comunicativo”, entro il quale il
tamburo esprimeva appieno le sue straordi-
narie risorse espressive, rivendicando spesso
per merito di suonatori abilissimi e fantasio-
si la dignità di un vero e proprio strumento
musicale solista, soffermiamoci ora ad ana-
lizzare le figurazioni ritmiche, connesse a
contesti processionali religiosi, rilevate nel
corso della ricerca condotta nella provincia
di Messina.

Le sequenze percussive (trascritte da Gia-
como Farina e Giuliana Fugazzotto e analiz-
zate da Nicolò Gulli) sono caratterizzate
dalla presenza di cellule ritmiche ad anda-
mento binario o ternario, all'interno delle
quali, in alcuni casi, per variare il tema prin-
cipale si ricorre all'uso di acciaccature.

Le misure ritmiche si susseguono in ma-
niera regolare, ad eccezione della sequenza

A fianco: Nella serie dei costumi popolari delle cartoline illustrate,
pubblicate tra la fine del secolo scorso e l'inizio del Novecento, trova
posto anche il tamburinaio messinese nel tipico costume cerimoniale.
In basso: Benito Consiglio, tamburinaio della Confraternita delle Ani-
me Purganti, scomparso nel 1992. Alcamo li Fusi, 1991.

percussiva eseguita nel corso della processio-
ne di San Biagio a Militello Rosmarino, do-
ve si alternano a misure binarie misure ter-
narie. C'è ancora da osservare che sebbene
non siano presenti nel repertorio analizzato
delle vere e proprie figure ritmiche sincopa-
te, nella sequenza dei tamburi di Monforte
San Giorgio, in occasione delle feste di San
Biagio e San Giorgio, si notano degli sposta-
menti di accenti sia nella cellula ritmica ba-
se che nelle successive variazioni. Quest'ul-
time, più in particolare, si caratterizzano es-
senzialmente per il costante cambiamento
di accenti (da forti a deboli e viceversa). Di
particolare interesse per la complessità del
tema ritmico proposto, si configura la *Katab-
ba* o “Campanata di Sant'Agata” eseguita a
Monforte San Giorgio.

La tradizionale e secolare sequenza ritua-
le percussiva della *Katabba*, che vede singo-
lamente assieme un suonatore di campane
(2) e uno di tamburo del tipo “militare” mo-
derno, inizia il 17 gennaio, giorno in cui il
calendario cristiano festeggia Sant'Antonio
Abate, e continua per diciannove giorni fi-
no al giorno della festa di Sant'Agata, il 5
febbraio, con una ripresa il 9 febbraio, gior-
no in cui si celebra Sant'Apollonia. Così co-
me prescritto dalla tradizione, la *Katabba*
viene eseguita due volte al giorno, alle pri-
me luci dell'alba e dopo il vespro, sulla torre
campanaria della chiesa di Sant'Agata, da
due suonatori riconosciuti dalla comunità
come esperti nel suono delle campane e del
tamburo.

Il racconto popolare – come ci informa
Giuseppe Ardizzone Gullo – ricollega l'origi-
ne della *Catabba* o *Katabba* (la radice etimo-
logica ci riporta all'etimo greco *Katabasis*, ri-
tirata militare, marcia di ritorno) alla memo-
rabile impresa di Ruggero I il Normanno che

COSTUMI SICILIANI



Tamburinaio
Alcamo 26 Feb 1902
Benito Consiglio



Sotto: Trascrizioni musicali di Giacomo Farina delle figurazioni ritmiche rituali eseguite da Giovanni Giorgianni (a. 36), campane, Giovanni Casella (a. 32), tamburo (Katabba); Carmelo Cannistrà (a. 60), tamburo, Antonino Giorgianni (a. 17), tamburo (sequenze processionali, sequenza per annunciare i bandi, sequenza del Venerdì Santo); Giuseppe Lo Presti (a. 60), tamburo (festa di Maria SS. della Catena).

A fianco: Uno dei tamburi a bandoliera d'epoca conservati a Monforte San Giorgio, un tempo utilizzati in occasione delle principali scadenze festive e cerimoniali: fusto e cornici in legno, tiranti a corda, alt. mm. 200, diam. mm. 320, (fine Ottocento).

Monforte San Giorgio "Katabba"

♩ = 110 >

tamburo

campane

Variazioni

1 tamburo + campane

2 tamburo + campane

Feste di San Biagio e San Giorgio Sequenze processionali, due tamburi

tema principale

1ª variazione

2ª variazione

Sequenza per annunciare i bandi

Sequenza processionale del Venerdì Santo >

Santo Stefano di Briga Festa di Maria SS. della Catena Vigilia e processione

♩ = 81 >

1

2

3

□ mano destra
▲ mano sinistra

Il tema ritmico, dopo un'introduzione libera, si stabilizza in movimenti ternari costituiti da cellule ritmiche (1, 2, 3) che, variamente accostate, danno un senso di compiutezza o sospensione alla frase percussiva.

nel 1061
varcò lo Stretto di Messina
per liberare la Sicilia dalla
dominazione musulmana¹².

Secondo la tradizione, il numero dei giorni in cui viene suonata la *Katabba* sono da ricollegare al tempo «che hanno impiegato i Normanni ad occupare e fortificare Messina, sottomettere Rometta, Monforte (allora sicuramente avamposto di Rometta) e le piazze vicine e quindi iniziare la marcia verso la pianura di Maniace»¹³.

I diversi ritmi proposti evocherebbero, così, le esaltanti battaglie vittoriose intraprese contro i musulmani in terra siciliana il granconte Ruggero I e dal suo valoroso esercito¹⁴. «La *katabba* inizia con un tocco di campana seguito da un tocco di tamburo per quattro volte consecutive (è il passo del cavallo del messaggero che annuncia l'arrivo dell'esercito liberatore) quindi continua con tre colpi veloci di campana ed altrettanti di tamburo. Poi il ritmo aumenta: il campanaro suona contemporaneamente e velocemente le due campane mentre il tamburino, con entrambi i mazzuoli, percuote anch'egli velocemente lo strumento (è il galoppo dei cavalli dell'esercito normanno). Il ritmo all'improvviso cambia: è l'inizio della fuga disordinata e senza meta dei musulmani; poi il tamburino cambia continuamente ritmo con maestria, secondo uno schema non scritto ma che si è tramandato intatto nel corso dei secoli. All'improvviso il suono si blocca, per una breve pausa, per riprendere dopo quasi un minuto in maniera più allegra, più festosa, quasi a manifestare una grande gioia. Il suono continua variando repentinamente sia di tono che di ritmo per oltre venti minuti»¹⁵.



A fianco: Antonino Giorgianni (a. 17) "apprendista" tamburinaio, e Carmelo Cannistrà (a. 60), "maestro", erede della pratica strumentale tradizionale. Tamburi a bandoliera: fusto e cornici in ottone, tiranti a vite, alt. mm. 230, diam. mm. 350, prima metà Novecento. Monforte San Giorgio, 1994. (Foto di Giuseppe Ardizzone Gullo).

Sotto: Giovanni Giorgianni (a. 36), campane, Giovanni Casella (a. 32) tamburo a bandoliera moderno, impegnati nell'esecuzione del tradizionale tema ritmico della *Katabba*. Monforte San Giorgio, 1994.

Sotto il profilo ritmico, c'è da osservare che la *Katabba* è caratterizzata da un tema principale introduttivo in misura binaria, a volte abbellito dall'impiego di acciacature, e successivamente variato con l'inserimento di cellule ritmiche ternarie, a loro volta variate con il ricorso a pause sulla 2ª suddivisione. Il tema centrale della *Katabba* appare molto più elaborato. Pur sviluppandosi all'interno di misure binarie, le campane e il tamburo seguono percorsi diversi molto variati, riprendendo in maniera isoritmica il tema d'apertura con inserimenti di cellule ritmiche ternarie. La chiusura della *Katabba* si affida all'esecuzione di un *ballettu* in misura binaria con ripresa variata del tema iniziale.

Per quanto riguarda gli strumenti rilevati nel corso della ricerca, c'è da osservare che si tratta di tamburi bipelli, a bandoliera, del tipo "militare", con cassa cilindrica e cordiera. In relazione poi alle dimensioni e ai materiali impiegati per la loro costruzione, i tamburi della provincia di Messina, pur condividendo gli stessi caratteri organologici, si possono suddividere in due distinte tipologie, quelli dalla cassa poco profonda, con fusto e cornici in ottone e tiranti a vite, databili ai primi decenni del nostro secolo (Messina, Monforte San Giorgio, Alcara li Fusi), e quelli di grandi dimensioni, dalla cassa profonda, con fusto e cornici in legno, tiranti a corda, costruiti artigianalmente, con molta probabilità, tra la fine del secolo scorso e l'inizio del nostro (San Marco d'Alunzio, Militello Rosmarino, Capizzi, Tusa, Monforte San Giorgio), che si possono ritenere eredi diretti dei tamburi "militari" a bandoliera con cordiera, di più remota memoria.

«Tali strumenti discendono dal tamburo medievale a due membrane, il *tabor* o *tabret*:





A fianco: Processione del Venerdì Santo. Al centro, Antonino Santoro. Militello Rosmarino, 1991.
Nella pagina accanto: Tamburo a bandoliera di San Marco d'Alunzio: fusto e cornici in legno (faggio?), tiranti a corda, alt. mm. 380, alt. cornici mm. 50, diam. mm. 500, cordiera in minugia, prima metà Novecento. San Marco d'Alunzio, 1994.

nei dipinti in cui compare si può già osservare la caratteristica a cui si deve il suo inimitabile suono crepitante, cioè la cordiera. Consiste di un certo numero di corde di minugia o di filo metallico tese attraverso la membrana inferiore che, quando viene colpita la membrana superiore, vibra contro di esse con un suono aspro. La versione medievale dello strumento era piuttosto piccola; in seguito – soprattutto nel quindicesimo secolo – fu ingrandito e da allora fu suonato quasi sempre in compagnia del piffero (...).

«La costruzione era uguale a quella del tamburo militare odierno – fusto cilindrico e membrane fissate con la corda (...). Essendo più largo, con la cassa più profonda e le bacchette più corte e pesanti, fino al diciottesimo secolo il tamburo a bandoliera doveva avere un suono abbastanza ottuso, cupo, diverso dal timbro nitido del suo equivalente moderno (...).

«Il tamburo a bandoliera è uno strumento particolarmente difficile da suonare. Per ottenere un rullo lungo, regolare e perfetto occorre una notevole pratica della "doppietta" o doppio colpo a mani alternate¹⁶».

Ma osserviamo ora più da vicino gli strumenti di Militello Rosmarino e San Marco d'Alunzio, peraltro sostanzialmente identici sotto il profilo morfologico e strutturale, e ambedue databili intorno alla fine del secolo scorso. Il fusto (*rancassa*) dei due strumenti, rispettivamente in legno di ciliegio e faggio (?), è ovviamente cilindrico. Il tamburo di

Militello Rosmarino misura mm. 365 in altezza per un diametro esterno di mm. 530, mentre quello di San Marco d'Alunzio misura mm. 380 in altezza per un diametro esterno di mm. 500.

Le due membrane, la superiore e l'inferiore (pelle di capra e asino), sono fissate con dello spago e colla su una piccola cornice (controfascia) posta attorno al fusto. La tensione delle pelli è assicurata inoltre da tiranti di corda fissati attorno al fusto e sulle cornici principali (*circhi*), superiore e inferiore, a loro volta stretti fra di loro da strisce di cuoio e infiocchettati da nastri colorati in occasione delle feste (Militello Rosmarino).

Sulla membrana inferiore è posta la cordiera (nello strumento di San Marco d'Alunzio è realizzata con minugie di budella di capra fatti essicare e *turcinati*, in quello di Militello Rosmarino con dello spago), regolata da una valvola (*'a varvula*), una piastra di metallo con vite di richiamo posta sul fusto che conferisce allo strumento, se necessario, il tipico suono crepitante. Lo strumento, fissato sul *croccu* (gancio) della bandoliera, viene suonato mediante i *mazzoli* (due mazzuole in legno di faggio).

Secondo quanto ci ha detto Antonino Santoro, *'u tabbalàru* più anziano di Militello Rosmarino, la prassi esecutiva relativa all'uso del tamburo era assicurata da una consolidata trasmissione generazionale all'interno della stessa famiglia dei suonatori che, peraltro, era anche la proprietaria degli strumenti.

In altri paesi invece, come abbiamo avuto modo di rilevare da testimonianze orali e documentali (Alcara li Fusi, San Marco d'Alunzio, Capizzi, San Salvatore di Fitalia), la proprietà dei tamburi spettava alle confrat-



ternite, depositarie quasi sempre delle prescrizioni cerimoniali e rituali in uso nelle processioni, o alle stesse chiese Madri che li mettevano a disposizione dei suonatori, spesso retribuiti. La custodia e la manutenzione dello strumento spettava invece solitamente al suonatore.

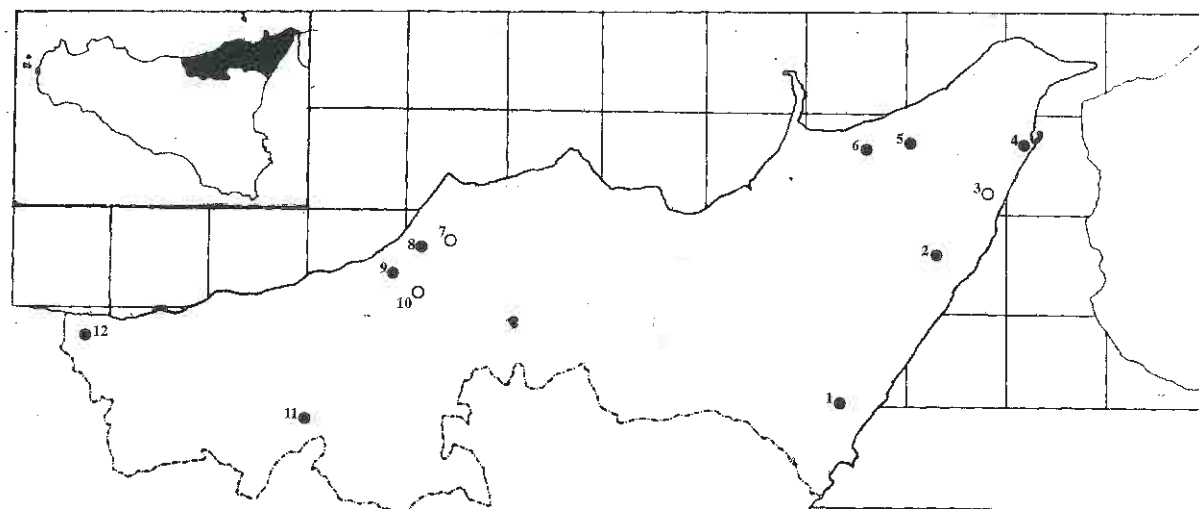
Per quanto riguarda ancora Militello Rosmarino, Santoro, più in particolare, ci ha informato che l'uso e la proprietà degli strumenti competeva in maniera esclusiva a quattro famiglie, quelle dei *Baruni*, degli *Artino*, dei *Restifo* e, appunto, dei *Santoro*. Antonino Santoro ha vissuto dunque a stretto contatto con la tradizione apprendendo fin da piccolo la tecnica percussiva e le forme ritmiche, "ereditando" successivamente anche gli strumenti che erano stati prima di suo padre Carmelo, dello zio Gaetano e di suo nonno Antonino con il quale la tradizione dei *tabbalàra* di Militello Rosmarino va indietro nel tempo fino a circa la metà del secolo scorso. Gli strumenti custoditi da Antonino Santoro sono quattro, tutti in legno, due di grandi dimensioni e gli altri più piccoli.



«Il futuro dei *tabbalà* – ci confida con amarezza –, almeno a Militello Rosmarino, è davvero incerto. Qualche ragazzo di tanto in tanto mostra interesse per lo strumento, ma scemati gli iniziali entusiasmi lo mette da parte, anche perché estraneo ai suoi interessi musicali. Anche i miei nipoti, purtroppo, non sembrano mostrare particolare predilezione musicale nei confronti del tamburo. L'unica certezza è che io continuerò a suonarlo fino a quando mi sarà possibile».



Il tamburo a bandoliera nella provincia di Messina*



* Sulla base dei rilevamenti effettuati e delle fonti bibliografiche consultate.

- Centri dove si attesta per il passato l'uso del tamburo a bandoliera
- Centri dove è stato documentato l'uso del tamburo a bandoliera

- | | |
|---------------------------|-----------------------------|
| 1. Mongiuffi Melia | 7. San Salvatore di Fitalia |
| 2. Fiumedinisi | 8. San Marco d'Alunzio |
| 3. Santo Stefano di Briga | 9. Militello Rosmarino |
| 4. Messina | 10. Alcara li Fusi |
| 5. Monforte San Giorgio | 11. Capizzi |
| 6. San Pier Niceto | 12. Tusa |

Note

¹ Sulla radice etimologica della parola *tabbàla*, con la quale s'identifica il tamburo assieme al più noto etimo *tammuru*, c'è da annotare quanto scrive Alberto Varvaro in *Lingua e storia in Sicilia*, Palermo 1981, pp. 171, 172, a proposito delle parole di origine araba nel lessico siciliano moderno riferito agli strumenti della musica popolare. *Tabbàla* è presumibile che derivi dall'etimo arabo *tabl*, che identifica il tamburello da cui il siciliano *tabbàlu*, *tabàllu*. A conferma poi della persistenza nel lessico siciliano dell'arabismo originario (*tabl*), giungono altre indicazioni tratte da repertori etimologici e vocabolari siciliani d'epoca che, peraltro, forniscono interessanti notizie sulla tipologia dello strumento: «*tabbàli*, s.m. spezie di tamburo alla moresca, *nac-*

chera, *taballo*, *timballo*» (Vincenzo Mortillaro, *Nuovo dizionario siciliano-italiano*, Palermo, 1876); «*tabàli*, strumento simile al tamburo di suono ma non di forma e suonasi a cavallo, *nacchera*, *taballo*, *timballo*, *timpano*. Da *tympanum*, *timpali*, *tabaliò*, forse dal suono *tà bà*, che mandan tali strumenti battendosi or l'uno or l'altro colle bacchette da chi li suona a cavallo». (*Vocabolario siciliano etimologico, italiano e latino* dell'abate Michele Pasqualino, Palermo, 1786).

² Cfr. Mario Sarica, *Canti della Settimana Santa della provincia di Messina*, (libretto allegato al disco omonimo, edito dall'Albatros per la «Collana Ricerche Etnomusicologiche - Archivio Sonoro», Università degli Studi di Bologna, Di-

partimento di Musica e Spettacolo), Messina, 1990, p. 24.

³ Ci pare interessante rifarci ancora una volta a due dizionari siciliani d'epoca che, ad ulteriore conferma dell'ampio uso e conoscenza dello strumento, indicano il «*tammuru*, strumento militare, che si suona con due bacchette, *tamburo*». (Vincenzo Mortillaro, *Nuovo dizionario siciliano-italiano*, Palermo, 1876); «*tammuru*, strumento noto militare, che si suona, *tamburto*, *tympanum*. Il Menagio dice che gli arabi come i turchi usano questa voce *tambur*, significante strumento musicale, e da qui forse *tammuru*, e in forza di diminutivo *tammurinu*». (*Vocabolario siciliano etimologico, italiano e latino*, dell'abate Michele Pasqualino, Palermo, 1786).

⁴ Giuseppe Ardizzone Gullo, in *La Catabba, la festa di Sant'Agata ed il suono delle campane a Monforte S. Giorgio*, (Monforte San Giorgio, 1993, p. 26), oltre a farci sapere che «anche a Monforte, come in altri centri siciliani, il culto di San Biagio è molto sentito poiché, nella tradizione popolare, il Santo è protettore della gola», ci informa che «il tre febbraio alle quattro del mattino, due tamburini girano per il paese suonando continuamente i loro tamburi. Secondo un'antica tradizione, il suono prolungato dei tamburi serve a scacciare i demoni annidati nelle buie vic del paese e protegge gli uomini e gli animali dal sempre possibile soffocamento».

⁵ Per ulteriori approfondimenti sulla *Festa degli spampinati* e più in generale, sulle scadenze festive religiose popolari messinesi, rinviamo a Giulio Conti - Giordano Corsi, *Feste popolari e religiose a Messina*, Messina, 1980.

⁶ Clara Ipsale - Antonello Pettignano, *Religiosità galatese*, Messina, 1986, p. 59.

⁷ Giuseppe Pitrè, *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Palermo, 1889, p. 43.

⁸ Salvatore Salomone Marino, *Costumi e usanze dei contadini di Sicilia*, Palermo, 1897, p. 206.

⁹ Leopoldo Mastrigli, *La Sicilia Musicale*, Bologna, 1891, p. 61.

¹⁰ *Ibidem*, p. 62.

¹¹ *Ibidem*, p. 63.

¹² Cfr. Giuseppe Ardizzone Gullo, *La Catabba...* op. cit. pp. 9-21.

¹³ *Ibidem*, p. 12. Giuseppe Ardizzone Gullo ci ricorda anche le ragioni storiche che portarono in terra siciliana Ruggero I: «tra la fine dell'anno 1060 e i primi mesi del successivo, i Normanni, secondo gli impegni assunti con la chiesa di Roma, si apprestavano a liberare la Sicilia dalla dominazione musulmana. In quel tempo la Sicilia era contesa da

tre emiri i quali lottavano tra di loro per il predominio sull'intera isola (...). A metà febbraio del 1061 Ruggero il normanno, che si trovava a Mileto in Calabria, ricevette la visita inaspettata dell'emiro *Ibn at - Timmah*, il quale, in cambio dell'aiuto che Ruggero poteva dargli per combattere il suo rivale, gli offriva il dominio sull'intera isola (...). Ruggero non si lasciò sfuggire l'occasione e, radunato un drappello di circa cinquecento uomini, in compagnia di *Ibn at - Timmah* che conosceva i luoghi, sbarcò alla fine del mese di febbraio 1061, verso sera, sulla lingua del Faro presso Messina».

¹⁴ Sugli strumenti musicali in uso in quegli anni nei territori del *Regnum Siciliae* e al possibile «nesso fra movimenti ritmici, stimoli fisiologici e guerra» che a nostro avviso, sebbene con prudenza, potrebbero mettersi anche in relazione all'origine della *Katabba*, si sofferma Salvatore Tramontana in *L'effimero nella Sicilia normanna*, (Palermo, 1984, pp. 56-58), rilevando «che il richiamo, in quasi ogni fonte recuperata, alla presenza del tamburo, strumento il cui rullo prolungato e ripetitivo è più galvanizzante che musicale, riporta l'attenzione da una parte alla valenza erotica dell'espressione «battere il tamburo» che significava allora, e significò fino a tutto il secolo XVIII, compiere l'atto sessuale; dall'altra a un determinato modo di condurre e concepire la guerra che, nel regno normanno, non gravitava soltanto attorno alla cavalleria feudale o all'abilità del capo, ma anche attorno al consistente contributo che le popolazioni indigene, forzatamente addestrate, erano costrette a prestare».

¹⁵ Giuseppe Ardizzone Gullo, *La Catabba...*, op. cit., p. 21. Lo stesso Ardizzone ci informa poi (pp. 22-26) che «secondo quanto viene tramandato sia da fonti documentarie, quali i registri di esito della chiesa di Sant'Agata, sia dalla tradizione orale, durante il suono della *Katabba*, fino a circa un secolo addietro, in ricordo dei fatti storici precedentemente narrati, nel pianoro antistante la chiesa di Sant'Agata e per le vie del paese si svolgeva una serie di danze secondo una coreografia che ci è stata descritta nel corso di alcune interviste raccolte negli anni Settanta. La più importante è quella rilasciata dal signor Pietro Insana, vecchio campanaro suonatore della *Catabba* (...). Durante la novena di Sant'Agata, inoltre, veniva preparato un cammello con pelli di agnello e strutture in legno. L'animale, mosso da due uomini appositamente pagati, al suono di zampogna e tamburo inseguiva i fedeli che sostavano nel piano di Sant'Agata, quasi a mimare la voracità dei dominatori arabi, che imponevano odiosi e pesanti tributi (...). Nello stesso periodo, durante i nove giorni della novena, due personaggi detti i *viulinari* giravano per il paese suonando i loro strumenti. A richiesta entravano nelle case, davanti ad un altarinio opportunamente preparato o dinanzi alla semplice immagine di Sant'Agata, cantavano con l'accompagnamento del violino e della chitarra».

¹⁶ Anthony Baines (a cura di), *Storia degli strumenti musicali*, Milano, 1983, pp. 363, 364.

Tamburello

tammureddu

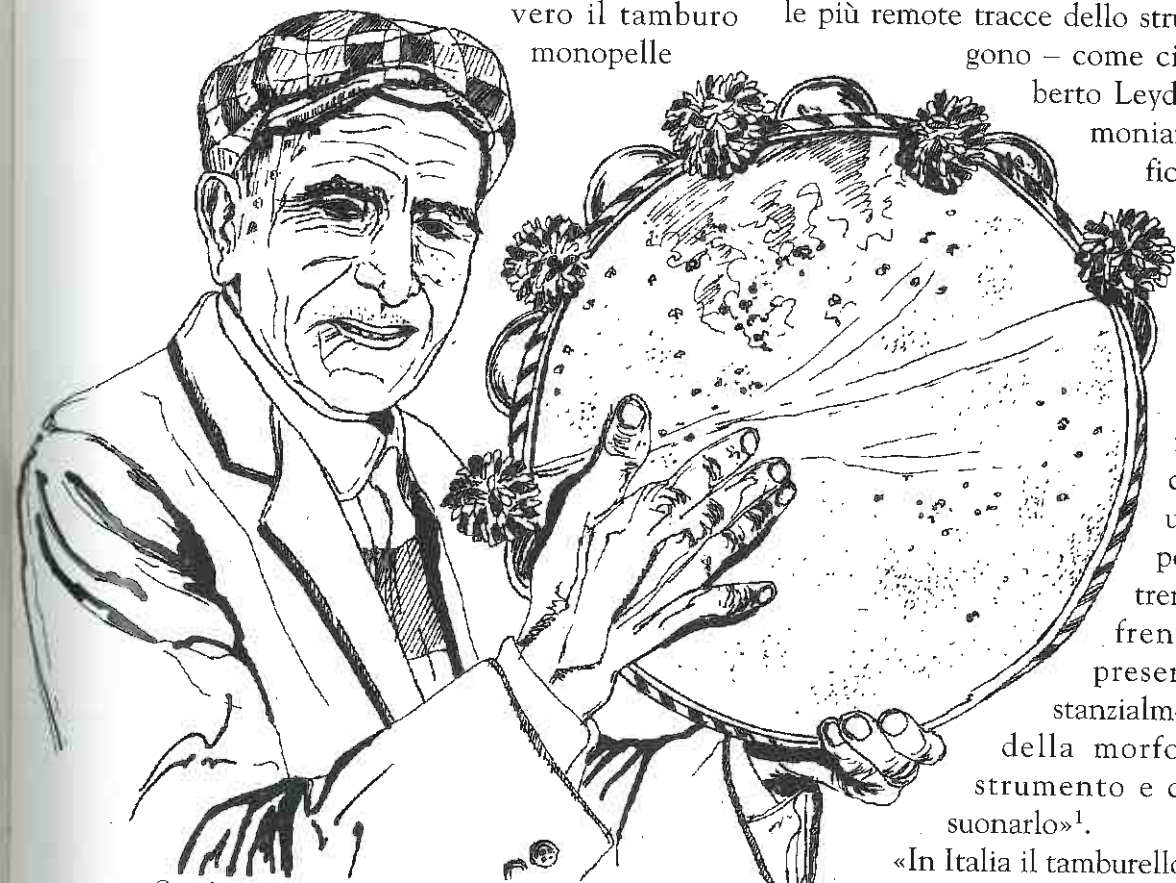
«**S**trumento da sonare, che è un cerchio d'asse sottile alla larghezza di un somnesso, col fondo di cartapeccora a guisa di tamburo intorciato di sonagli, e di girelline di lama d'ottone, e si suona picchiandolo con mano, *cembalo.cymbalum*. Da *tammuru*, in forza di dim. *tammureddu*».

Così l'abate Michele Pasqualino nel suo *Vocabolario siciliano etimologico* pubblicato a Palermo nel 1786 dalla Reale stamperia, descrive il *tammureddu*, ovvero il tamburo monopelle

a cornice, conosciuto più comunemente come tamburello. La definizione etimologica, quasi un'istantanea fotografica, mostra in ogni dettaglio uno strumento, dalla storia millenaria, ben conosciuto e diffuso anche allora nei contesti di musica tradizionale. D'altra parte c'è da osservare che mantenendo immutati nel tempo i caratteri organologici e il ruolo elettivo di strumento percussivo-ritmico, il tamburello è giunto fino ai nostri giorni.

Su uno scenario mediterraneo più ampio, le più remote tracce dello strumento emergono – come ci informa Roberto Leydi – da «testimonianze iconografiche mesopotamiche, medio-orientali, egiziane (...) e dall'antichità classica romana (...) che coprono un arco temporale di circa tremila anni, offrendo una rappresentazione sostanzialmente costante della morfologia dello strumento e del modo di suonarlo»¹.

«In Italia il tamburello – ci fa sapere ancora Leydi – penetra e si attesta



Carmelo Starrantino (a. 73). Sciglio, 1984. (Dis. di Nino Principato)



soprattutto tramite le presenze greche nella parte meridionale della penisola, come dimostrano le numerose attestazioni iconografiche del V secolo e del IV secolo a.C. Tuttavia, in epoche più recenti, dovette avere un'influenza determinante sulla diffusione dello strumento in Italia anche l'estesa influenza della cultura araba in alcune regioni del nostro Sud, presenza filtrata in larga parte dalla prolungata dominazione islamica in Sicilia.

«Quest'Isola ebbe senz'altro un ruolo assai rilevante – nel Basso Medioevo – come membrana osmotica per l'infiltrazione in Italia di elementi della cultura musicale araba, e in particolare di alcuni strumenti musicali di ascendenza orientale: tra gli altri, il liuto, gli oboi, il tamburo bipelle, vari modelli di tamburo a cal-

daia, il tamburello»². E proprio in virtù di questa costante pre-



A lato: Menade danzante con tamburello. Cratere a calice (part.), pittore siceliota, IV sec. a. C. Museo Archeologico eoliano di Lipari. Sotto: Fiorina Marino (a. 65) e Rosina Dottore (a. 56). Alcara li Fusi, 1992. Nella pagina accanto: suonatrice di tamburello. Alcara li Fusi, 1981. (Dis. di Nino Principato)

senza, pressoché inalterata per circa venticinque secoli è puntualmente documentata visivamente negli ambiti musicali tradizionali italiani, come strumento percussivo elettivo, il tamburello – ci avvertono Febo Guizzi e Nico Staiti – si configura come «uno dei più impressionanti casi di continuità nel tempo e nello spazio rilevabili in iconografia musicale (...).

«Più precisamente – chiariscono i due studiosi – questa continuità riguarda non solo e non tanto la forma dello strumento: esso, in verità, per la sua relativa semplicità strutturale non consente grandi variazioni, se non nelle dimensioni e in qualche particolare, quali quelli dei modi di fissazione della membrana alla cornice e quelli del numero e della forma dei sonagli (cimbali - bubble) incorporati nella cornice stessa o appesi ad essa; la continuità più interessante è quella che riguarda l'insieme delle tecniche di suono deducibili dalle raffigurazioni»³.

Rivolgendo ora la nostra attenzione all'area siciliana, c'è da annotare che il tamburello è già attestato in età greca, come appare dall'ampio repertorio di ceramiche dipinte giunto fino a noi.

Tra i documenti iconografici più rilevanti segnaliamo quello proposto da un grande cratere a calice siceliota⁴ del IV secolo a.C., dove si osservano assieme a Pan che suona l'aulos, due menadi danzanti delle quali una suona, appunto, il tamburello. Molto più avanti nel tempo, altre presenze del tamburello in territorio siciliano si osservano durante la dominazione

araba e, ancora, sotto il regno di Federico II⁵. Più vicino a noi compare come «strumento obbligato» nei contesti di festa di musica popolare, documentati ampiamente dalla letteratura demologica a partire da oltre la metà dell'Ottocento. Il tamburello lo si osserva più in particolare a fianco della zampogna, del flauto e, nei primi decenni del nostro secolo, dell'organetto, ovvero degli strumenti deputati alla musica da ballo. E ancora, nei contesti di festa, nel ruolo di strumento solista, in grado di *jammari 'u sonu e di tèniri 'u ballu*, ovvero di scandire i tempi della danza.

«Nelle domeniche o anche in altri giorni festivi – ci fa sapere Leopoldo Mastrigli – gli *orbi sunaturi* vanno a suonare sul piazzale d'innanzi ad una casa o in un cortile o in una stanza a terreno. Colà si radunano uomini e donne della contrada e prendono a intrecciare balletti, come la *fasola* o la *napulitana* (S. Agata di Militello).

«Accade talora che non sempre si possono avere questi suonatori: allora si balla al suono del tamburello a sonagli (*tammureddu*), strumento favorito delle isolate, e assai usato al tempo della vendemmia nelle allegre danze rustiche.

«Dopo il banchetto ecco il *sonu*, il ballo nuziale nel quale gli sposi danzano a perdidato, all'agreste suono del *friscalettu* (flauto di canna) e del *tammureddu*»⁶.

Di particolare interesse poi, la descrizione dello strumento fornita da Giuseppe Pitre che aggiunge ulteriori dettagli tipologici, rispetto a quanto osservato e scritto dall'abate Pasqualino. «Questo strumento ha la forma dello staccio più o meno piccolo: un cerchio di sottilissimo legno, largo da

6 a 9 centimetri, con vari buchi nel mezzo ed in giro, nei quali, legati ad un filo di ferro, oscillano dei sonagli e delle girelline di lama, e sopra, all'un dei lati è teso un foglio di pergamena avente una figura dipinta, che nelle intenzioni dei fabbricanti vuol essere donna»⁷. Più in particolare, sulla pratica strumentale riferita al tamburello, Pitre aggiunge che al «suono di tamburi e tamburelli, che sono strumenti femminili» si ricorre per dare vita a «giuochi e danze con ridicolosi bei pantomimi», precisando che «le donne battono questo strumento con la mano destra, reggendolo con la sinistra»⁸.

E di quanta parte le donne hanno avuto



to nella conservazione e trasmissione della prassi esecutiva di tradizione relativa al tamburello, abbiamo avuto modo di accertar-

Sotto: Scena rituale del Muzzuni. Accanto al simbolo della festa (una brocca decorata con ori e spighe di grano), la tradizione prescriveva la partecipazione di suonatrici di tamburello impegnate ad accompagnare il canto e a scandire i tempi della danza. Alcara li Fusi, 1980. (Dis. di Nino Principato)

lo anche noi nel corso delle ricerche condotte nell'area del Messinese.

Tutte le testimonianze raccolte, sia documentali che orali, hanno infatti indicato nella maggioranza dei casi il tamburello come uno strumento di esclusiva competenza «femminile», suggerendoci così di rileggere alcune delle connotazioni simboliche di più antica memoria riconosciute allo strumento. Il tamburello «può rappresentare il sesso femminile, una cavità sacra ritualmente percossa in occasione di cerimonie religiose; in quanto attributo di divinità ctonie femminili è legato a culti della fertilità, e può essere sovrapposto all'immagine della luna»⁹.

Il rimando a tali ultime valenze rituali ci sembra pertinente, oltre che suggestivo, nel caso della festa del *Muzzuni*, celebrata ad Alcara li Fusi il 24 giugno. Il cerimoniale festivo, che sembra affondare le sue radici nei riti agrari di fertilità pre-cristiani, affidava, ap-

punto, alle donne il compito esclusivo di suonare il tamburello per accompagnare i canti e la danza¹⁰.

Abilissime nel tenere e variare il tempo musicale, entro schemi di consolidata tecnica esecutiva, le suonatrici

oltre a svolgere con grande diligenza i consueti compiti ritmico-percussivi di accompagnamento, si proponevano in alcuni casi nel ruolo di soliste in grado dunque di scandire i tempi della danza o di accompagnare il canto, anche quello a più voci, come appunto nel caso di Alcara li Fusi.

A Bordonaro, villaggio a pochi chilometri da Messina, Giovanni Zaccone tra le più valenti suonatrici degli anni Trenta-Quaranta ricorda la zia Rosa, apprezzatissima nell'accompagnare la zampogna e il flauto in occasione, soprattutto, del Carnevale, quando ci si riuniva in casa, tra parenti ed amici, per ballare e fare festa. Sempre a Bordonaro, ma stavolta tra gli uomini, un autentico virtuoso del tamburello era Nino Currò, attivo anche lui in quegli anni, la cui «eredità musicale» è stata raccolta dal nipote Felice Currò, invitato spesso a suonare il tamburello nei gruppi folkloristici messinesi.

A proposito ancora dell'attesa e trasgressiva festa carnevalesca che si svolgeva a Messina, dove ampio spazio era riservato alla musica e al ballo, una cronaca d'inizio secolo c'informa «che in quasi tutte le case e botteghe sia della campagna che dei quartieri estremi della città, si ode negli ultimi giorni fino a tarda notte un saltellio di piedi cadenzato sul ritmo del cembalo (*tammureddu*)». E ancora, «siffatte danze si accompagnano al suono di violino, chitarra o mandolino,



A lato: Santino Bombara (a. 30), alla zampogna, Caterina Vinci (a. 68), al tamburello, e Letterio Vinci (a. 65). San Filippo Superiore, 1988. (Foto di Giancarlo Ferlito)

Sotto: Tre tamburelli di area messinese (da sinistra, diam. mm. 350, 5 coppie di piattini, pelle di capretto, primi Novecento; diam. mm. 390, 4 coppie di piattini, pelle di capretto, anni Settanta; diam. mm. 510, 8 coppie di piattini, pelle di asino, tiranti a vite, 1958 c.).

ma più sovente al tradizionale tamburello che alcune tra le donne suole tener con la destra battendone con le dita raccolte della sinistra la pergamena tesa tra un cerchietto di legno agitando rapidamente in aria per farne risuonare le laminette di latta appese al cerchietto»¹¹.

Ma torniamo a riferire delle testimonianze raccolte sul campo.

A San Filippo Superiore abbiamo conosciuto un'altra suonatrice di tamburello, Caterina Vinci, 70 anni. «Oggi – dice – l'epica non è chidda i 'na vota, quannu bastava u tammureddu e a ciaramedda pi' ballari» (i tempi non sono quelli di una volta, quando bastava un tamburello e una zampogna per ballare). A Fiumedinisi, qualche anno prima della sua scomparsa, avvenuta nel 1991, abbiamo incontrato Annunziata Crocetta.

A ottant'anni, portati peraltro fieramente, Donna Nunziata ha dato un saggio della sua bravura di suonatrice di tamburello accompagnando con assoluta padronanza della tecnica-esecutiva e grande disinvoltura stilistica, in due diverse occasioni, il flauto, il doppio flauto (suonati da Nino Sergio), la zampogna (Salvatore Vinci) e l'organetto (Mico Barbera). Si lamentava, piuttosto, delle ridotte dimensioni del tamburello che gli abbiamo proposto, ben diverso da quelli più grandi che si usavano un tempo, ricavati solitamente da setacci (*criu*), che consentivano una più ampia gamma di risorse timbriche e di varianti percussive sulla pelle. A Fiumedinisi, ci informava Donna Nunziata, all'epica (attorno agli anni Trenta-Quaranta) c'erano molte suonatrici di tamburello. Lei lo strumento aveva imparato a suonarlo da piccola, provando i ritmi sulle *cische* (contenitori di metallo), quando andava alla sorgente



per riempirle d'acqua. Sempre a Fiumedinisi fra i suonatori attivi ancora oggi merita di essere ricordato Peppi 'u Niru.

Ad Alì Superiore, invece tutti indicano unanimamente Rosa Palermmina come una tra le più brave suonatrici di tamburello del passato.

A Saponara, un centro dei Peloritani, sul versante tirrenico, è ancora vivissimo il ricordo di Angela Puglisi (classe 1896), moglie di Antonino Bertino, suonatore di zampogna e flauto, scomparsa circa sei anni fa. *Capoghiumma* (capo squadra tra le braccianti agricole) dal carattere forte, Angela Puglisi suonava lo strumento con grande abilità. Donna Carmela era invece tra le più brave suonatrici di tamburello di San Marco d'Alunzio, sui Nebrodi.





Dall'alto: Tamburelli (part.). Costruttore, Mastru Minicu Spinello. Alcara li Fusi, anni Trenta.
Tamburello, diam. mm. 390, h mm. 92, 8 coppie di piattini su due ordini, pelle di capra (?). Costruttore, Mastru Minicu Spinello. Alcara li Fusi, anni Trenta. (Foto di Nuccio Lo Castro)
Tamburelli, diam. mm. 345 h mm. 70, 5 coppie di piattini, pelle dipinta con scena tipica folkloristica siciliana. Area catanese, anni Settanta; diam. mm. 390, h mm. 70, 4 coppie di piattini, cornice decorata con nastri colorati e pompòni. Area messinese, anni Settanta. (Foto di Giangabriele Fiorentino)

Un'area conservativa di particolare interesse rispetto all'uso femminile dello strumento si configura poi Alcara li Fusi, sempre sui Nebrodi. Grazie alle preziose testimonianze di due anziane suonatrici, Maria Gioitta (a. 90) e Maria Oriti (a. 93), è stato infatti possibile non solo documentare e attestare il ruolo di primo piano svolto nella pratica musicale-tradizionale dal tamburello, cui si affidava, come detto prima, anche il compito di accompagnare il canto a più voci dinnanzi al Muzzuni, e *pi' ballari*, ovvero di tenere il ballo; ma anche di trascrivere le tipiche figure ritmiche riproposte da una delle due suonatrici (Maria Gioitta) e, ancora, rilevare tre strumenti di grandi dimensioni, costruiti intorno agli anni Trenta. «'Na porta sì e 'na porta no, (una casa sì e una no), racconta Maria Gioitta, c'erano suonatrici di tamburello, *supra 'u tammureddu si ballava e si cantava pu' muzzuni* (il tamburello accompagnava il canto e il ballo in occasione della festa del Muzzuni).

«Io ho imparato lo strumento – prosegue – *carusedda* (ragazzina), da Mariuzza Napoli, tra le più brave all'epica (a quei tempi). Ma solo a 18-19 anni ho avuto un tamburello tutto per me. 'A bonanima (la buon'anima) di mio padre 'u cumannau (lo ordinò) a mastru Minicu Spinello (falegname) che utilizzò per la cornice un *criu ranni* (setaccio), e *pi' fari i ciancineddi 'na lanna di pitroliu* (per fare le coppie di piattini un contenitore di latta usato per il petrolio). La pelle la ricavò, invece, da un tamburo a bandoliera».

Altre due suonatrici di tamburello, Rosina Dottore (a. 56) e Fiorina Parrino (a. 66), sempre di Alcara li Fusi, più giovani e meno esperte delle due più anziane, che ancora oggi si affacciano timidamente con i loro tamburelli sulla scena rituale del Muzzuni, ricor-

Dall'alto: Tamburello, diam. mm. 405, h mm. 87, 9 coppie di piattini su due ordini, pelle di capra (?). Costruttore, Mastru Minicu Spinello. Alcara li Fusi, anni Trenta. (Foto di Nuccio Lo Castro)
Tamburello, diam. mm. 350, h mm. 90, 7 coppie di piattini su due ordini, pelle di capretto. Costruttore, Rosina Dottore. Alcara li Fusi, anni Ottanta. (Foto di Nuccio Lo Castro)

dano per il passato altre donne bravissime nel suono del tamburello: Angela Giammuzo, Maria Rosa Artino, Maria Frapagane e, ancora, Mariana Parisi e Nicolina Costanzo.

In relazione agli strumenti rilevati nel corso della ricerca, c'è da osservare che replicano, a parte minime varianti costruttive e differenze morfologiche, la tipologia di base efficacemente descritta, come annotato prima, da Pasqualino nel Settecento e da Pitre alla fine dell'Ottocento, e ciò ad ulteriore conferma della stabilità organologica e d'uso mantenuta nel corso del tempo dal tamburello.

D'altra parte va evidenziato che «il tamburo a cornice monopelle è ancora oggi di gran lunga il membranofono più diffuso ed importante nella musica italiana di tradizione orale: esso è diffuso, costruito e utilizzato secondo le norme tradizionali in tutta l'Italia centrale e meridionale»¹². Sotto il profilo organologico c'è da dire che gli elementi strutturali di un tamburello sono la cornice o «corpo circolare dello strumento», ricavata da una fascia abbastanza sottile di legno, o rifunzionalizzando la cornice di setacci in disuso, liberati preventivamente dalla retina metallica o dalle maglie di pelle traforata, per quelli più antichi. Sulla stessa cornice si ricavano poi una o più file di «finestre» dove trovano posto coppie di piattini (sonagli metallici). Talvolta per arricchire la timbrica dello strumento altri piccoli idiofoni, solitamente bubbole, vengono fissati direttamente sulla cornice o «su rapporti di spazio agganciati alla parte interna della cornice, attraverso il diametro dello strumento»¹³.

La pelle, ovvero la membrana dello strumento, solitamente di capretto, ma talvolta anche di agnello e più raramente di asino, di cane, o di gatto, quasi sempre conciata senza





A lato: Carmelo Starrantino (a. 80), costruttore-suonatore, impegnato nella realizzazione di un tamburello (taglio della pelle, ribattuta dell'orlo dei piattini). Sciglio (fraz. di Roccalumera), 1991.



sale, in modo che non assorba l'umidità e sia di conseguenza meno sensibile a dilatazioni e restringimenti determinati dal mutare delle condizioni atmosferiche, è tesa e fissata, ancora umida, a uno dei bordi della cornice mediante colla, più raramente con l'uso di chiodini.

«La zona di ancoraggio della pelle viene a volte protetta e rinforzata mediante l'applicazione di una controfascia di legno piegata a mezzo di chiodini che segue l'andamento circolare della cornice. Una controfascia di rinforzo viene poi solitamente fissata al bordo opposto della cornice»¹⁴. Molto più raramente, e fuori dalle norme costruttive tradizionali, la pelle non viene fissata direttamente alla cornice, bensì ad un supporto circolare ancorato alla cornice mediante tiranti metallici regolabili con vite a farfalla¹⁵.

Spesso i tamburelli siciliani, soprattutto quelli destinati al mercato turistico, esibiscono sulla pelle delle pitture popolari, che si ispirano anche al ciclo figurativo degli eroici paladini dell'Opera dei pupi.

Sugli strumenti invece destinati alle fiere patronali, sempre più carenti sul piano organologico, si osservano illustrazioni più genericamente popolarizzanti, figure femminili, carretti siciliani, danzatori in costumi folkloristici o anche Santi, in ogni caso distanti dall'iconografia tradizionale, semplicemente sovrapposti e incollati sulla membrana.

Un altro segnale, questo, da interpretare, a nostro avviso, come espressione dell'inesorabile e fatale emarginazione subita dal tamburello e da altri strumenti tradizionali, quali il flauto di canna e lo scacciapensieri che, smarrite le funzioni originarie, o meglio scivolte in secondo piano, ne acquistano altre, ora dominanti, come quelle di oggetti-souvenir.



A fianco: Suonatrice di tamburello. Alcarà li Fusi, 1980. (Dis. di Nino Principato)
Sotto: Carmelo Starrantino, al tamburello, e un suonatore di organetto. Sciglio (fraz. di Roccalumera), anni Settanta.

di mettere in risalto, alternativamente, varie combinazioni timbriche sulle diverse zone della membrana, e una graduale intensità sonora nello scuotimento dei piattini¹⁶.

Fondato su poche e, tutto sommato, elementari norme tecnico-organologiche, il sapere costruttivo relativo al tamburello, al pari di altri strumenti musicali della tradizione, era piuttosto diffuso e non patrimonio esclusivo di poche persone.

Nei piccoli centri dei Peloritani e dei Nebrodi erano spesso gli stessi suonatori a provvedere alla costruzione degli strumenti; talvolta, invece, ci si affidava agli artigiani locali, quasi sempre falegnami.

Carmelo Starrantino (a. 84), calzolaio, di Sciglio (frazione di Roccalumera, sul versante jonico), è con molta probabilità uno degli ultimi artigiani dediti anche alla costruzione di tamburelli.

Nel rispetto di una consolidata prassi co-

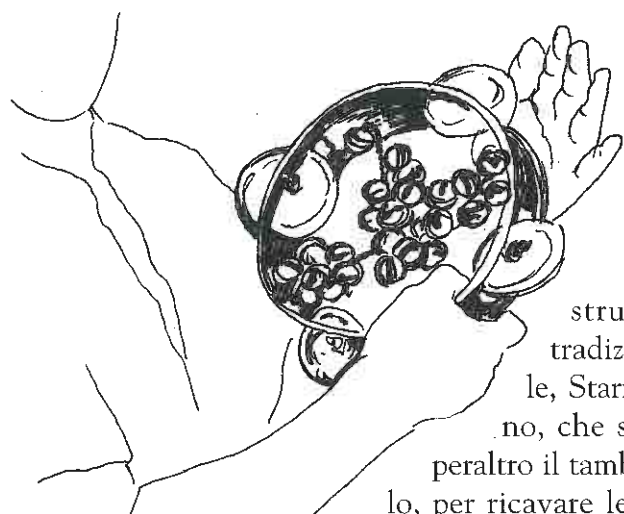
L'ampio campionario di strumenti rilevato nel corso della ricerca ha poi evidenziato altri significativi elementi di mutazione organologica relativi a dettagli costruttivi e strutturali.

Gli esemplari più antichi osservati, quelli di Alcarà li Fusi, databili intorno agli anni Trenta, rispetto ad altri tamburelli di più recente costruzione (ci riferiamo anche agli strumenti di Carmelo Starrantino di Sciglio), propongono una cornice molto più profonda (fino a mm. 92), in quanto ricavata dai grandi setacci un tempo molto diffusi in ambito contadino ed ora scomparsi, attorno alla quale sono intagliati più file di «finestre» sfalzate per fissare le coppie di piattini di latta a sezione circolare o quadrata di grande formato.

La membrana è ancorata poi al bordo della cornice con l'impiego di colla, senza la controfascia inchiodata che si osserva generalmente su altri strumenti. Sulla superficie della cornice si osservano poi elementari disegni decorativi ottenuti, presumibilmente, con colori a polvere.

Tamburelli con tali caratteri organologici consentivano, e consentono di certo nelle forme esecutive più virtuosistiche, complesse e articolate figurazioni ritmiche in grado





struttiva tradizionale, Starrantino, che suona peraltro il tamburello, per ricavare le cornici (cicchi) utilizza setacci dismessi, che personalizza dipingendoli con pittura a smalto (verde, bianco, o azzurro). Le membrane le ritaglia da pelli di capretto o capra lasciate bollire in acqua per qualche ora e, successivamente, liberate dai peli mediante raschiamento, montate sul bordo della cornice con mastice e una controfascia inchiodata.

Gli strumenti di Starrantino, realizzati in tre distinti modelli scalari (misurano rispettivamente diametri di mm. 275, h mm. 55 - mm. 335, h mm. 65 e mm. 380, h mm. 75, e montano 6 coppie di piattini), vengono solitamente abbelliti attorno la cornice con treccine e ghiommuri o giummi (pompò) di fili di lana colorati.

A Messina e nei circostanti villaggi dei Peloritani, l'ampia domanda di tamburelli, che cresceva ancora di più in coincidenza

A fianco: Suonatore di tamburello alla festa du Capidduzzu 'i Maria. Santuario di Crispino, Monforte San Giorgio, anni Settanta. Si osservino le ridotte dimensioni dello strumento e il grappolo di bubbole all'interno della cornice. (Dis. di Nino Principato)

Sotto: Tamburello (part.). Costruttore, Rosina Dottore. Alcara li Fusi, anni Ottanta.

Nella pagina accanto: Figurazione ritmica a supporto di temi da ballo tradizionali rilevati in contesti di festa (Sciglio, Mili San Pietro, San Filippo Superiore). Trascrizioni di Giacomo Farina. Sequenza fotografica che esemplifica i colpi-base percussivi di Carmelo Starrantino.

delle attese scadenze festive religiose patronali, di quelle di mezz'agosto (Vara e Giganti) e, soprattutto, del Carnevale, era invece soddisfatta da un consistente gruppo di artigiani che possiamo definire specializzati non solo per le specifiche competenze tecniche, ma anche perché questa attività costituiva per loro una delle principali fonti di reddito e sostentamento.

Fino agli anni Sessanta, ci ha raccontato Letterio Lanza, uno degli ultimi costruttori-suonatori attivo fino a qualche anno prima della sua scomparsa (1987), operavano in città almeno una dozzina di artigiani.

Lanza, così come molti altri costruttori, utilizzava per realizzare la cornice degli strumenti, almeno negli ultimi anni, delle strisce di faggio "preconfezionate" con relativi alloggi per le coppie di piattini, acquistate presso falegnamerie del Catanese. E così ai tamburiddari non restava altro da fare che conferire il profilo circolare alle strisce di legno utilizzando una piegatrice a rullo, reperire le pelli (solitamente di capretto, commissionate a macellerie locali), lasciarle in un bagno di calce per almeno quindici giorni, per poi pulirle, fissarle su tavole per farle asciugare e, infine, dopo averle lasciate ammorbidire nell'acqua, montarle sulla cornice dei tamburelli corredata delle coppie di piattini. Oltre ai tamburelli, disponibili in tre misure scalari standard, dal diametro di mm. 260, h mm. 50; mm. 330, h mm. 60 e mm. 400, h mm. 70, Lanza costruiva, al pari di altri suoi colleghi, anche piccoli tamburelli e tamburi bipelle giocattoli¹⁷.

Ancora sui tamburiddari messinesi una preziosa testimonianza, stavolta riferita ai primi decenni di questo secolo, a conferma di una prassi costruttiva ed esecutiva radicata nella cultura popolare messinese, giunge

Mazurka flauto e tamburello (Carmelo Starrantino)



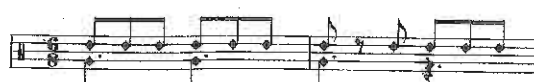
Contradanza flauto e tamburello (Carmelo Starrantino)



variazione



Balletto zampogna e tamburello (Carmelo Starrantino)



Balletto zampogna e tamburello (Giorgio Carpenzano)



I variazione



II variazione



III variazione



'A cofinara canto, zampogna e tamburello (Caterina Vinci)



I variazione

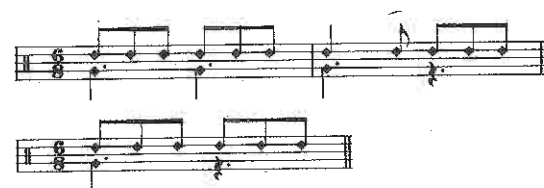


II variazione





Balletto
organetto e tamburello (Annunziata Crocetta)



A fianco: Annunziata Crocetta (a. 80). Fiumedinisi, 1989. Le due immagini mostrano uno dei movimenti percussivi-esecutivi della suonatrice, più in particolare quello portato sulla parte superiore della membrana.
Figurazione ritmica eseguita per accompagnare un balletto. Trascrizione di Giacomo Farina.

da Gaetano La Corte-Cailler: «Qualche mese prima delle feste si notava un fervente lavoro di una classe improvvisata di artigiani, i costruttori cioè di tamburi (*tammuri*) e cembali (*tammureddi*), per fornirne in abbondanza al popolo festante»¹⁸. Lo strumento, aggiunge lo storico messinese, è «... formato da un cerchio d'asse sottile, col fondo di cartapeccora a guisa di mezzo tamburo, (...) con attorno al cerchio varie laminette di ottone o di latta, a coppie...»¹⁹. Andando a ritroso nel tempo lo stesso La Corte Cailler, rifacendosi a non meglio identificate fonti bibliografiche, scrive che «nella metà del Seicento vediamo ricordato che popolosuonatori, nelle feste 'a piè con chitarre, violini, e cerchetti pieni di sonagli (*tammureddi*), con altri piacevoli strumenti van suonando per tutte le strade»²⁰.

Ritornando ancora a dar conto degli esiti di ricerca sul campo e, in particolare, di quelli relativi alla prassi esecutiva, ovvero ai «presupposti comportamentali (impugnatura dello strumento – ruolo attribuito alle due mani – posizione del tamburo rispetto al corpo)» e alle figurazioni ritmiche prodotte dallo strumento, c'è da annotare che replicano sostanzialmente modalità d'uso e contenuti musicali, per lo meno nei tratti essenziali, comuni all'intera area italiana.

In relazione all'impugnatura dello strumento è sufficiente rifarsi alle puntuali osservazioni di Guizzi e Staiti riferite al più generale contesto di musica tradizionale italiana. La presa del tamburello è «tassativamente limitata ad una sola mano – nella generalità dei casi la sinistra – con una presa, tra pollice e le altre dita contrapposte, applicata, di regola, a quello che possiamo per comodità designare, con metafora geo-spaziale, il "polo sud" del cerchio costituito dalla cor-

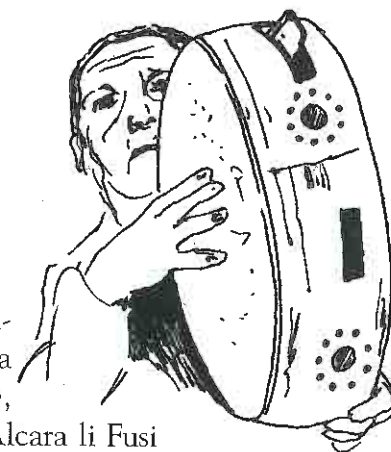
A fianco: La suonatrice di tamburello Nicolina Costanzo. Alcara li Fusi 1980.
Sotto: Suonatrice di tamburello. Italia centro-meridionale. Xilografia, 1894.

nice»; (...) Questa impugnatura consente infatti la tenuta in posizione virtualmente verticale del tamburo, intendendo con ciò una verticalità dell'asse nord-sud quale punto ideale di partenza e di arrivo dei movimenti che lo strumento compie nel corso della sua manipolazione (...). L'altra mano e l'arto rispettivo, a loro volta sono sempre liberi e incaricati dei movimenti di percussione sulla membrana»²¹.

Per quanto riguarda invece l'ampio campionario di figurazioni ritmiche rilevate nel corso della ricerca, va detto preliminarmente che sono state proposte da suonatori in età compresa tra i cinquanta e i novant'anni, per scandire i tempi musicali di temi da ballo (mazurke, contradanze, balletti, eseguite rispettivamente da flauto, zampogna e organetto) o come assoli di tamburello per accompagnare il canto o il ballo. Sui contenuti propriamente ritmico-musicali delle figurazioni analizzate si è osservato che obbediscono ad uno stesso principio di «organizzazione metrica del movimento percussivo»²², finalizzato alla produzione di una cellula ritmica di base ternaria, con frequenti variazioni di sfasatura d'accenti. La «terzina», d'altra parte, costituisce la figura ritmica fondamentale che caratterizza, al di là delle differenze morfologiche e di prassi esecutiva, lo stile del tamburello in modo inconfondibile in tutte le tradizioni regionali italiane²³. Ancora sul repertorio ritmico rilevato nell'area del Messinese, bisogna aggiungere che in alcune sequenze percussive emerge la compresenza di cellule ritmiche ternarie e binarie, come nel caso della 2ª variazione del tema musicale per canto, zampogna e tamburello (San Filippo Superiore, al tamburello Caterina Vinci). Del tutto singolare appare poi, la 2ª parte della sequenza di asso-

lo di tamburello, quella in 2/4, eseguita da Maria Gioitta (a. 89), in uso un tempo ad Alcara li Fusi per accompagnare il canto, connotata da una misura binaria, con ricorso a figure sincopate ogni due battute, e da un contratempo ottenuto mediante la percussione della parte inferiore della membrana.

Ed ora, a chiusura di questo lungo viaggio attorno al tamburello, per un ulteriore approfondimento delle norme tecnico-esecutive cui fanno riferimento due suonatrici di tamburello, Annunziata Crocetta di Fiumedinisi e Maria Gioitta di Alcara li Fusi, ci affidiamo alle puntuali schede redatte da Giacomo Farina, che ha anche curato tutte le trascrizioni delle figurazioni ritmiche.





Due tamburelli al femminile
di Giacomo Farina

Maria Gioitta, a.90 (Alcara li Fusi)

Impugnatura. Presa con mano sinistra su "polo sud" della cornice, con pollice (rivolto verso il basso) e le altre dita della mano (rivolte verso l'alto). Il tamburo è tenuto in posizione verticale, quasi perpendicolarmente all'asse delle spalle della suonatrice.

Tecnica esecutiva. La prima sequenza ritmica analizzata, eseguita un tempo *pu' cantu*, ovvero per accompagnare il canto in occasione della festa del Muzzuni, risulta divisa in due parti ben distinte. La prima in 6/8, che mette in evidenza un *continuum* di sonagli, è ottenuta percuotendo alternativamente con pollice e medio/anulare la parte superiore della pelle; mentre la mano sinistra facilita il *continuum* sonoro facendo oscillare velocemente il tamborello attorno al proprio asse verticale. La seconda parte della sequenza ritmica, in 2/4, è ottenuta con colpi delle punte delle quattro dita opposte al pollice, sulla parte medio-alta della pelle, alternativamente a destra e a sinistra rispetto all'asse

verticale dello strumento che rimane fermo. Il risultato sonoro è di colpi secchi in assenza di sonagli. Un'altra sequenza ritmica analizzata è stata quella destinata un tempo a scandire i tempi della danza, *pi' ballari*. Il tema di danza è prodotto da un ritmo ternario, dove l'accento forte è ottenuto colpendo il centro del tamborello con le punte delle dita, mentre gli accenti deboli sono dati dal pollice e dalle dita che percuotono alternativamente la parte superiore della pelle. Lo strumento viene oscillato attorno al proprio asse orizzontale per facilitare il passaggio dalla fase dell'accento forte (momento in cui il tamborello è verticale) a quella degli accenti deboli (momento in cui lo strumento è inclinato verso il basso).

Annunziata Crocetta, a.83 (Fiumedinisi)
Impugnatura. Presa con mano sinistra su "polo sud" della cornice, con pollice (rivolto verso il basso) e le altre dita contrapposte, con l'avambraccio appena discostato dal corpo. Il piano del tamborello, rispetto all'asse del corpo, assume un'inclinazione oscillante tra i 30° e i 45°. Il tamborello è tenuto in posizione verticale, leggermente

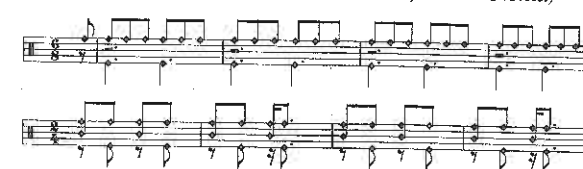
Nella pagina accanto e sotto: Maria Gioitta (a. 88) e Maria Orii (a. 91). Alcara li Fusi, 1992. (Foto di Nuccio Lo Castro)
A lato: Figurazioni ritmiche eseguite un tempo ad Alcara li Fusi, soprattutto in occasione della festa du' Muzzuni. Trascrizioni di Giacomo Farina.

discostato dal corpo, con leggera oscillazione lungo il suo asse nel corso della manipolazione.

Tecnica esecutiva. Il movimento rotatorio del polso della mano destra consente di colpire tre volte la membrana. La prima con la base del pollice (suono stoppato) nella porzione superiore della membrana. La seconda e terza rispettivamente dal pollice, che si allontana dalla membrana per effetto della rotazione (oraria) del polso, e dalle punte delle dita semidistese (medio-anulare) in rapida successione sulla parte superiore della pelle contigua alla cornice (suono piattini). C'è da osservare che talvolta uno dei colpi portato dalle dita è sostituito da uno più accentuato provocato dal pollice (suono basso), al centro della pelle. Lo scuotimento dei piattini è provocato dalla oscillazione dello strumento intorno al proprio asse, sospeso nel momento in cui si porta il colpo basso. La successione dei tre colpi (battiti) costituisce

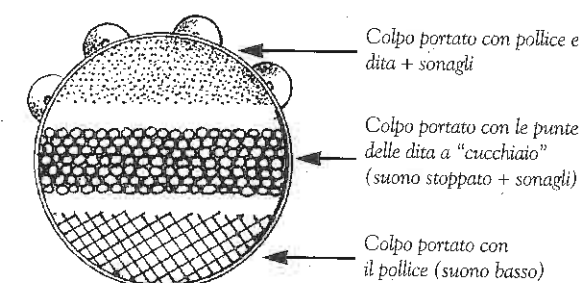
Pu' cantu

per accompagnare il canto (tamburello, Maria Gioitta)



Pi' ballari

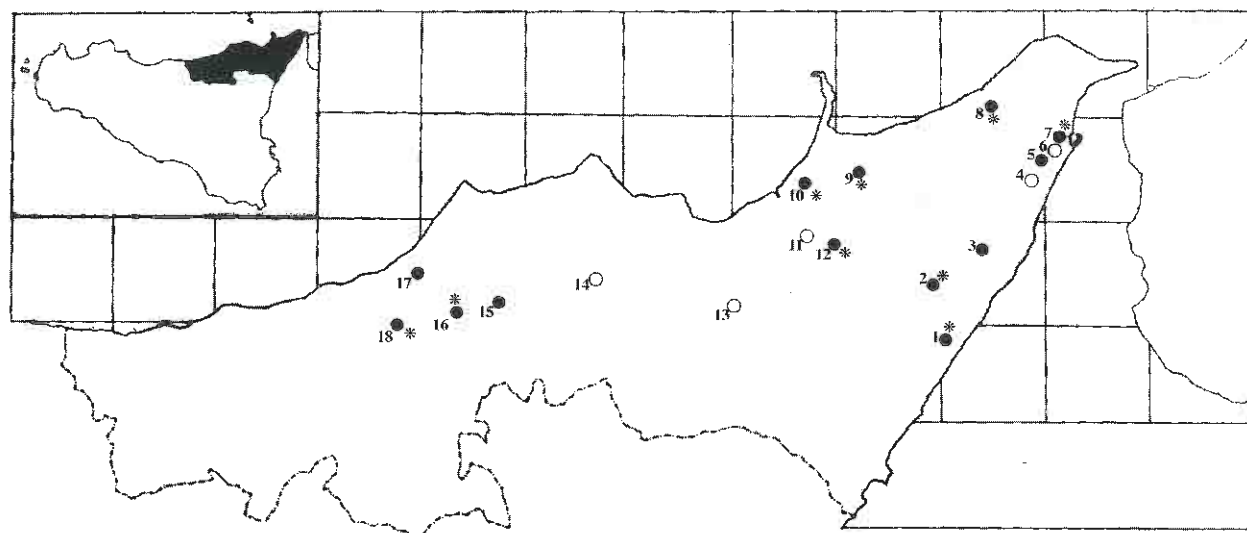
per scandire i tempi della danza (tamburello, Maria Gioitta)



la cellula ritmica fondamentale, ovvero la terzina (che appare evidente nella notazione relativa ai piattini, sul rigo superiore). In relazione ai caratteri timbrici del modello ritmico eseguito, c'è da rilevare che appaiono sostanzialmente omogenei. Gli accenti forti della figura ritmica non provocano, dunque, significative variazioni timbriche tra piattini e pelle, ma solo un aumento del volume sonoro, tranne quando il colpo sulla pelle viene portato dalle dita semidistese.



Il tamburello nella provincia di Messina*



* Sulla base dei rilevamenti effettuati e delle fonti bibliografiche consultate.

- Centri dove si attesta per il passato l'uso del tamburello
- Centri dove è stato documentato l'uso del tamburello
- * Costruttori

- | | |
|-----------------------------------|-------------------------------|
| 1. Sciglio (fraz. di Roccalumera) | 10. Barcellona Pozzo di Gotto |
| 2. Fiumedinisi | 11. Castoreale |
| 3. Ali Superiore | 12. Bafia |
| 4. Mili San Pietro | 13. Novara di Sicilia |
| 5. San Filippo Superiore | 14. Raccuja |
| 6. Bordonaro | 15. Tortorici |
| 7. Messina | 16. Galati Mamertino |
| 8. Saponara | 17. San Marco d'Alunzio |
| 9. Santa Lucia del Mela | 18. Alcara li Fusi |

Note

¹ Febo Guizzi - Nico Staiti, *Le forme dei suoni: l'iconografia del tamburello in Italia*, Roberto Leydi (introduzione), Firenze, 1989, p. 10.

² *Ibidem*, p. 8.

³ *Ibidem*, p. 22.

⁴ Il grande cratere a calice, conservato nel museo archeologico eoliano di Lipari, fa parte di una ricca collezione

ne di ceramiche policrome liparesi di età ellenistica, comprendente, fra gli altri, un altro cratere a calice, dove sono raffigurate menadi danzanti con tamburello e, ancora, *lekanoi*, *skyphois* e *olpai*, a figure rosse, con scene di carattere mitologico e figure femminili con tamburello (da Luigi Bernabò-Brea e Madeleine Cavalier, *La ceramica policroma liparese di età ellenistica*, Milano, 1986).

⁵ Da un componimento poetico di Ibn-Hamdis, riportato parzialmente da Salvatore Tramontana, in *L'effimero*

nella Sicilia normanna, Palermo, 1984, p. 55; e da Claudio Meldolesi, in *Spettacolo feudale in Sicilia*, Palermo, 1973, p. 43, si attesta la permanenza dello strumento in Sicilia in epoca normanna quale retaggio di cultura musicale della dominazione araba, "Questa qui stringesi al collo un suo liuto; quella bacia il suo flauto, la ballerina gitta il piè a misura della man che picchia la tamburella". Ad attestare poi ulteriormente l'origine araba del tamburello in Sicilia soccorre la stessa radice linguistica di *tammureddu* che deriva appunto dall'arabo *tabl*, come ci informa Alberto Vàvaro, in *Lingua e storia in Sicilia*, Palermo 1981, p. 172.

⁶ Leopoldo Mastrigli, *La Sicilia Musicale*, Bologna, 1981 pp. 49, 50.

⁷ Giuseppe Pitre, *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Palermo, 1889, pp. 32, 33.

⁸ *Ibidem*, p. 33.

⁹ Febo Guizzi - Nico Staiti, *Le forme...*, op. cit., pp. 15, 16.

¹⁰ Per un'approfondimento dei contenuti rituali, delle valenze simboliche, del cerimoniale di preparazione, del repertorio di canti, relativi alla festa del Muzzuni, rinviamo a Giuseppe Uccello, *Pani e dolci di Sicilia*, Palermo, 1976, p. 15; Giuseppe Stazzone, *'U Muzzuni festa popolare di canti*, Messina, 1986; Nuccio Lo Castro, "Eros in festa: 'U Muzzuni ad Alcara li Fusi" in *Feste, fiere e mercati* (aa.vv.), a cura dell'Assessorato alla Pubblica Istruzione della Provincia Regionale di Messina, Messina, 1993, vol. II, pp. 445-456.

¹¹ AA. VV., *Messina prima e dopo il disastro*, Messina, 1914, pp. 66, 67.

¹² Febo Guizzi - Nico Staiti, *Le forme...*, op. cit., p. 23.

¹³ *Ibidem*, p. 25.

¹⁴ *Ibidem*, p. 8.

¹⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 25.

¹⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 24.

¹⁷ Nonostante la scomparsa degli artigiani la tradizionale prassi costruttiva messinese dei tamburelli prosegue grazie al laboratorio di Giuseppe Franchina che, utilizzando impianti e utensili semi-industriali, costruisce oltre che tamburelli, flauti e scacciapensieri, destinati soprattutto al mercato turistico.

¹⁸ Gaetano La Corte Cailler, "Il ferragosto in Messina attraverso i tempi, storia - folklore", in *Teatro mobile feste di mezz'agosto a Messina* (a cura di Sergio Todesco e Giovanni Molonia), Messina, 1991, p. 117.

¹⁹ *Ibidem*, p. 117.

²⁰ *Ibidem*, p. 117.

²¹ Febo Guizzi - Nico Staiti, *Le forme...*, op. cit., p. 26.

²² *Ibidem*, p. 27.

²³ Più analiticamente Febo Guizzi e Nico Staiti, in *Le forme...*, op. cit., p. 27, scrivono che «si tratta, come si è già detto, di ottenere una sequenza di colpi, con una sola mano, caratterizzata dalla successione di valori di breve e lunga (sia in forma giambica che trocaica o spondaica); la divisione ulteriore di questi valori produce il ritmo realmente eseguito, secondo continue variazioni: elementi caratteristici di queste variazioni sono la frequente trasformazione in ternario di un eventuale disegno binario iniziale, la possibile compresenza entro la stessa frase di figure binarie e ternarie, una spiccata predilezione per le sfasature d'accento. La figura ritmica di questa tecnica è costituita dalla "terzina" (...); non c'è praticamente battuta che non comprenda questa cellula ritmica, o che non prepari la sua successiva utilizzazione; spesso tutta la battuta è formata da sole "terzine" continue. La ritmica del tamburello è caratterizzata da una complessità musicale e manuale sorprendente».

Strumenti da suono, da segnale, giocattoli

*azzarinu, tròccula, scattagnette, marranzanu, muligna,
biaturi, firrighiddu, cumocchia, tiriticchiti, cipittuta.*

Al già ampio strumentario della musica di tradizione orale dell'area messinese, bisogna ora aggiungere tutta una serie di strumenti da suono, da segnale, giocattoli, in uso un tempo, e in parte ancora oggi, in contesti devozionali, in spazi festivi, in ambiti di lavoro o destinati alla pratica ludico-infantile.

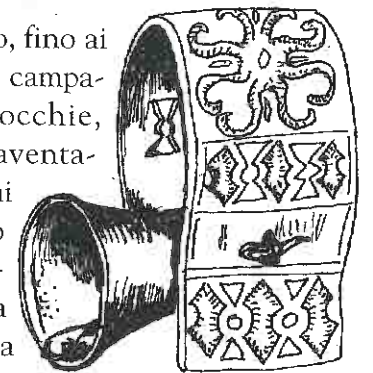
Diversificati sotto il profilo organologico e anche in relazione alle specifiche funzioni svolte, gli strumenti musicali in una vista d'insieme tratteggiano uno scenario cangiante e, per certi versi, totalizzante, entro il quale erano racchiuse tutte le esperienze di percezione sonoro-musicale individuale e collettiva.

Dalle forme musicali destinate al ballo e al canto, affidate alla nutrita famiglia degli aerofoni (zampogna, flauto, organetto) e a quella dei cordofoni (violino, mandolino, chitarra) – quest'ultimi deliberatamente esclusi dal presente lavoro di ricerca perché espressione di una fascia sociale artigianale lontana per certi versi da quella agro-pastorale – si giunge,

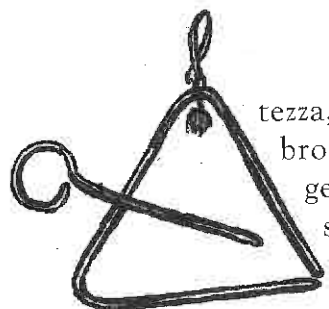


infatti, a quelle di carattere devozionale (la novena natalizia eseguita alla zampogna), ai suoni rituali della *tròccula*, in occasione della Settimana Santa, e delle campane da chiesa, a quelli trasgressivi carnevaleschi, ri-funzionalizzando anche oggetti

e utensili di lavoro, fino ai suoni aleatori dei campanacci, delle conocchie, dei *firrighiddu* (spaventapasseri sonori) e ai segnali di lavoro intonati dalla *brogna* (conchiglia marina) utilizzata anche in chiave paramusicale. E così gli strumenti della musica popolare, assieme ad altri oggetti sonori (utensili di lavoro, giocattoli, segnalatori acustici), occupavano l'intero orizzonte esistenziale agro-pastorale, fino a diventare così referenti imprescindibili e segni distintivi dell'identità culturale collettiva. Sugli strumenti da suono, da segnale, giocattoli, c'è da dire preliminarmente che, tranne qualche eccezione, non appartengono in maniera esclusiva alla prassi musicale-sonora messinese, ma sono piuttosto espressione di «esperienze culturali universali (...) che spiccano per la capillarità della loro diffusione (...) con omologhi diffusi in quasi tutta Europa, e, a volte addirittura in tutto il mondo (...) caratterizzati da un blocco di funzioni rituali tradizionali che ne giustificano l'apparente immunità e la persistenza in contesti storici diversi»¹.



Da un punto di vista strettamente organologico il gruppo più consistente di questi strumenti appartiene alla famiglia degli idiofoni. Realizzati con materiali vari (metallo, canna, legno), il suono di questi strumenti, connotato da un'ampia gamma in al-



tezza, intensità e timbro, è provocato da gesti percussivi, da scuotimento, da frizione o da pizzico. Nel triangolo, in dialetto *azzarinu* o *acciarinu*, più in particolare, il suono è prodotto da una barretta di metallo che percuote la base del triangolo, sempre di metallo, solitamente a sezione circolare.

L'*azzarinu*, cui si affida il compito di scandire i battiti ritmici, lo si ritrovava spesso a fianco della zampogna in occasione della novena di Natale celebrata in chiesa, più raramente nell'esecuzione di forme musicali destinate al ballo e, come scrive Giuseppe Pitrè, «per accompagnare ai suoni e alle cadenze della chitarra, rendendola così più dolce ed armoniosa»².

Una specifica funzione rituale sonora era invece, ed è in parte ancora oggi riconosciuta, alle traccole ad ante mobili, *tròcculi* o *battuli*. Formate da una tavoletta o da una serie di martelletti, di legno o ferro, battenti su una tavola centrale con manico, di legno, a *tròccula* annunciava nei giorni del triduo pasquale, quando è vietato l'uso delle campane, le funzioni liturgiche e gli itinerari processionali della Settimana Santa.

Più raramente per assolvere la stessa funzione sonora si utilizzano invece le raganelle (idiofoni a raschiamento), il cui suono crepitante è provocato da una lamella di



legno che raschia i denti di una ruota messa in moto facendo roteare il corpo dello strumento mediante un manico. Strumenti per-

Nella pagina precedente: Collare per capra, di legno (gelso nero), con tipiche incisioni (riccamu), e campanaccio (muligna), lung. mm. 120 c. Raganella di legno, a manovella (due ruote), lung. mm. 178, alt. mm. 150.

In questa pagina: a sinistra, Triangolo in acciaio con barretta (azzarinu), largh. mm. 260. A destra, Traccola di legno ad ante battenti, alt. mm. 370, largh. mm. 200. In basso, Raganella di legno, a manovella (una ruota), lung. mm. 280, alt. mm. 195. (Dis. di Nino Principato)

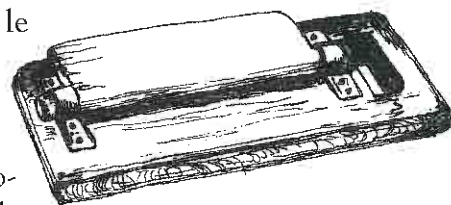
cussivi destinati a scandire i battiti ritmici della danza, scomparsi ormai da tempo dallo strumentario tradizionale, sono invece le *scattagnette* (castagnette o «nacchette»), «composte di due legnetti un poco scavati, ed infilzati mobilmente, che, agitati e battuti tra le mani, rendono suono».

Giuseppe Pitrè, più in particolare, le osserva nell'orchestra ambulante carnevalesca della *Tubbaiana* o *Tubbajana* composta da «un grandissimo tamburo (...) un piffero (*friscalettu*) ed un paio o due castagnette (*scattagnetti*)»³.

U *circhittu*, cerchietto con sonagli, è un altro strumento con esclusivi compiti ritmici non più in uso nella pratica strumentale di tradizione. «È uno strumento villereccio – si legge in un dizionario siciliano d'epoca – ch'è un cerchio di asse sottile intorniato di alcuni sonagli di girellini di metallo, che sono lamine perforate e mobili, e che suole sonarsi per accompagnamento alle *cennamelle*, facendo la battuta sopra il braccio del suonatore, che lo impugna con l'altra mano, *cembalo* senza fondo, *cembolo*».

Anche lo scacciapensieri, sfatando così un luogo comune, al pari degli altri idiofoni finora osservati, non appartiene in maniera esclusiva allo strumentario musicale del Messinese e, più in generale, di quello siciliano. Lo strumento è, infatti, conosciuto e usato in altre aree di cultura musicale tradizionale, anche extraeuropee.

«La sua presenza – precisano Roberto Leydi e Febo Guizzi – è quasi universale e il modello europeo di ferro ha raggiunto, fin



Dall'alto: Castagnette di legno (scattagnette). Catalogo mostra etnografica siciliana, Palermo, 1892. Scacciapensieri di ferro (marranzanù): 1. lung. mm. 87, largh. mm. 64; 2. lung. mm. 100 largh. 60; 3. lung. mm. 120, largh. mm. 75, costruttore; Angelo Barilà (ferraro), San Filippo Superiore, 1950 c. (Dis. di Nuccio Lo Castro)

dal secolo scorso, quasi ogni angolo del mondo»⁴.

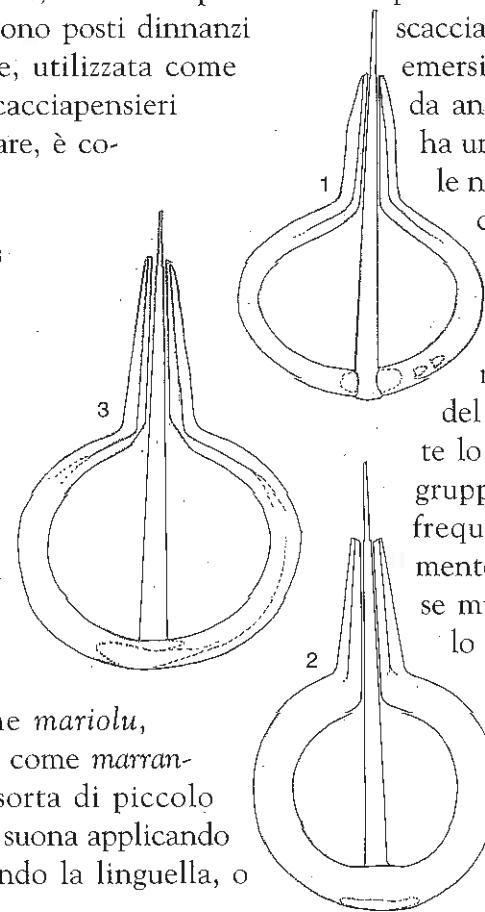
Ci pare poi interessante rilevare che, pur proponendo in relazione all'area culturale e geografica di appartenenza una serie di varianti tipologiche, sia per quanto riguarda i telai (chiusi, aperti, quadrangolari, circolari, a «lira»), che per i materiali impiegati per realizzarli (acciaio, bambù, legno, avorio) e le linguette di diverso tipo o plurime, azionate a pizzico o per mezzo di una cordicella, gli scacciapensieri obbediscono ad un invariabile schema organologico.

Tutti gli strumenti hanno infatti una linguetta oscillante o lamella fissata ad una estremità del telaio, e quest'ultimo finisce con due rebbi paralleli alla lamella vicino alla sua estremità libera che, durante la produzione del suono, vengono posti dinnanzi alla bocca dell'esecutore, utilizzata come cassa di risonanza. Lo scacciapensieri siciliano, più in particolare, è costituito da una linguetta applicata ad un piccolo telaio di metallo, libera di vibrare dall'altra estremità. La costruzione dello strumento era affidata un tempo, ed in parte ancora oggi, ai più valenti *ferrara* (fabbrici). Nei repertori etimologici siciliani, lo scacciapensieri, indicato come *mariolu*, *'ngannalaruna* o, ancora, come *marranzanu*, è descritto «per sorta di piccolo strumento di ferro che si suona applicando fra le labbra e percuotendo la linguella, o

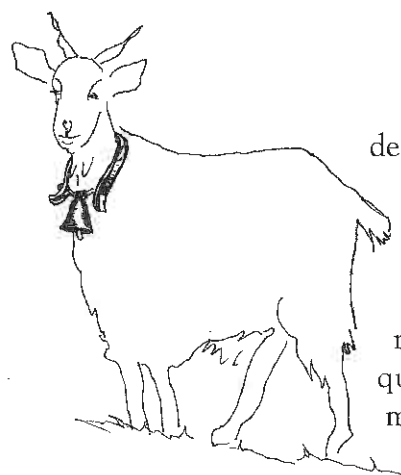
grilletto, che molleggiando rende suono» o «grillo canterino (strumento musicale tipico siciliano) a forma di losanga allungata, con una leva vibratile al centro, viene appoggiato alle labbra e a seconda dell'emissione del fiato e del movimento ritmico della levetta emette suoni allegri e vibranti».

Nelle fonti demologiche, lo scacciapensieri, oltre che da Giuseppe Pitrè e da Carmelina Naselli, è segnalato, tra gli altri, da Leopoldo Mastrigli che lo osserva in un contesto di festa nuziale. «In questa occorrenza si costuma danzare il *chiovu* (chiodo) al suono de' violini e della cornamusa, oppure della chitarra battente e dello scacciapensieri»⁵. Sulla base dei dati emersi dalla ricerca sul campo, c'è da annotare che lo scacciapensieri ha un'incidenza del tutto marginale nelle residue occasioni di pratica strumentale tradizionale.

Le testimonianze raccolte, secondo una formula stereotipata, lo indicano, solitamente, come strumento tipico del carrettiere. Più frequentemente lo scacciapensieri si osserva nei gruppi folkloristici, dove assume frequentemente il ruolo di strumento virtuosistico. Sulle sue risorse musicali, c'è da aggiungere che lo scacciapensieri, sulla base dei documenti sonori analizzati, offre un insieme di «successioni melodiche ottenute mediante modifiche dell'apparato boccale con una sola messa in vibrazione



Capra con collare di legno e campanaccio (muligna). Spaventapasseri sonoro (firrighiddu o firringhiddu), di canna, castagno, ferula (girandola diam. mm. 780). Costruttore, Paolo Vinci. San Filippo Superiore, 1990. (Dis. di Nino Principato)



della lamella e quindi con un solo movimento del dito; le notevoli quantità ritmiche che si possono

percepire e che forniscono alternativamente successioni di accenti forti e deboli sono unicamente prodotte da diverse modalità respiratorie e dall'utilizzo del soffio sull'imboccatura⁶.

Al gruppo degli idiofoni appartengono anche strumenti da segnale connessi all'attività contadina e pastorale, il cui suono aleatorio è prodotto da gesti percussivi involontari. Ci riferiamo, più in particolare, alla sonagliera, indicata in dialetto *sunagghiera*, descritta nei repertori etimologici siciliani come «fascia di cuoio, o d'altro piena di sonagli al collo degli animali», al singolo sonaglio, *ciancianedda*, ovvero «piccolo strumento rotondo di rame o bronzo, o materia simile, vuoto con due piccoli buchi, o con un pertugio in mezzo che li congiunge, entrovi una pallottina di ferro che, muovendosi, cagiona suono», e, ancora, ai campanacci destinati alle capre, alle pecore e, più raramente, ai bovini.

Sostenuti da collari in legno di gelso nero, spesso riccamente incisi secondo un'antica memoria pastorale, i campanacci assegnati agli ovini si suddividono in due grup-

pi. Quelli prodotti per fusione in bronzo, dalla forma a campana, secondo il profilo tipico con orlo slargato, detti *muligne*, e quelle di forma cilindrica schiacciata, ottenute dalla piegatura a caldo di una lamina ferrosa e ramata, chiusa nella parte superiore con ripiegatura dei margini, classificate secondo un preciso ordine scalare⁷.

Come ci informa Nino Sergio, *picuraru* di Giampilieri Superiore e suonatore di flauto diritto e doppio flauto, che traduce le sue non comuni competenze di cultura pastorale materiale nella realizzazione di utensili di lavoro, quali bastoni e collari, e oggetti d'uso quotidiano, cucchiari, barilotti, di gran pregio sotto il profilo formale ed estetico, le *muligne*, dal suono squillante, *tucchignu*, si assegnano per tradizione alle capre, mentre i *menzi muligni* solitamente alle pecore.

I campanacci dalla caratteristica forma schiacciata e di misura diversa tra loro che, peraltro, connotano per l'ampio uso che se ne fa rispetto alle *muligne*, la qualità timbrico-sonora del gregge, vengono assegnati solitamente alle capre nel rispetto delle specifiche funzioni di segnalazione acustica svolte.

E così i *biaturi* (i campanacci più grandi) identificano i caproni, i *castrati* o *crasti* (capi gregge), uno per ogni gruppo di dieci animali, i *menzubiaturi* o *menzacampana* (di dimensioni più piccole), si assegnano invece alle capre più grosse. Nella successione scalare dei campanacci, dai suoni più gravi a quelli più acuti, c'è da annotare ancora la *minzana*, la *scucchia*, assegnata anche alle pecore e, infine, le *scaragghieddi*, le più piccole, dall'esile tintinnare, legate al collo degli agnellini e dei caprettini da

Collare di legno (gelso nero) con tipiche incisioni (riccamu) e campanaccio (biaturi), lung. mm. 230 c., per capi gregge, caproni. (Dis. di Nino Principato)
Conocchie, alcune con crepitacolo, di varie misure, di legno e di canna, assieme a fusi, rocca e aspo (matassaru). Catalogo della mostra etnografica siciliana, Palermo, 1892.

latte. Tra gli idiofoni dal suono aleatorio è da classificare anche il *firrighiddu* o *firringhiddu*, spaventapasseri sonoro, identificato da Giuseppe Pitrè, nel catalogo della mostra etnografica siciliana (1892), con una felice espressione onomatopeica «*trichtrach* - caccia uccelli di S. Fratello». Questo singolare strumento da segnale «è formato tutto con stecche di canna; e si pianta in luogo alto nei campi a biade, perché al più lieve spirar di vento, girando men rumore, e così metta in fuga gli uccelli, venuti a beccar grano o altro»⁸.

Sulla base delle tante testimonianze orali e bibliografiche raccolte, u *firrighiddu* era una presenza sonora abituale nelle campagne dei Peloritani. «Di canna e di *ferula* erano poi fatti i *firrighiddi*, specie di girandole che azionate e regolate dal vento, crepitano ad intermittenza, che si issavano in mezzo ai campi di grano e sulle cime degli alberi per impaurire e tenere a bada i passerii, uccelli nocivi»⁹.

Paolo Vinci, suonatore di organetto e di zampogna, di San Filippo Superiore, su nostro invito, recuperando così una piccola porzione del suo sapere tecnologico tradizionale, ha fatto seguire ai ricordi la concreta realizzazione e messa in opera del *firrighiddu*, così come ha fatto successivamente anche Sostene Puglisi, suonatore di zampogna, flauto e doppio flauto, di Mili San Pietro.

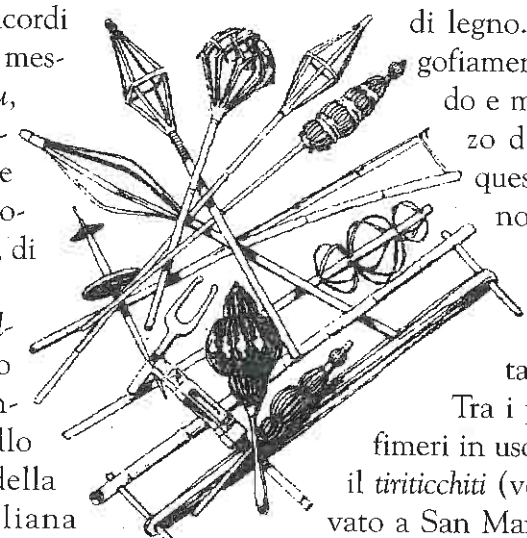
Per costruire un *firrighiddu*, nel rispetto di uno schema strutturale sostanzialmente identico a quello raffigurato nel catalogo della mostra etnografica siciliana

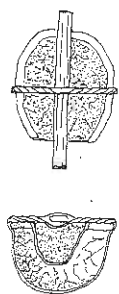
(1892), sono sufficienti delle canne, per ricavare la girandola e i montanti; dei rami di castagno per realizzare l'asse e il battente; delle ferule (*fera*) per modellare il cosiddetto timone, dove si fissa l'intera struttura e il pannello sonoro che, alternativamente percosso dal battente, messo in movimento dalla rotazione della girandola, provoca il tipico suono crepitante.

Tra gli utensili di lavoro tradizionali, connotati da proprietà fonetiche secondarie rispetto alla funzione primaria svolta, c'è da segnalare la *conocchia* con crepitacolo, assimilabile alla famiglia degli idiofoni.

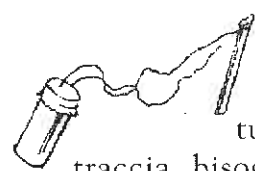
Remotissimo strumento di lavoro pastorale destinato alla filatura della lana, la *conocchia*, pur proponendo un'ampia varietà di forme, è costituita essenzialmente da «un bastone, sovrastato a volte da piccole sculture a tutto tondo, e da un ringonfiamento centrale ottenuto da una serie di stecche di canna ritorte e conficcate nell'asse di legno. Più raramente tale ringonfiamento era ottenuto scavando e modellando un unico pezzo di legno. All'interno di questa protuberanza venivano inseriti alcuni sassolini che con il movimento della *conocchia* producevano un suono crepitante»¹⁰.

Tra i piccoli oggetti sonori effimeri in uso fra i ragazzi, ricordiamo il *tiriticchiti* (voce onomatopeica), rilevato a San Marco d'Alunzio, ma cono-

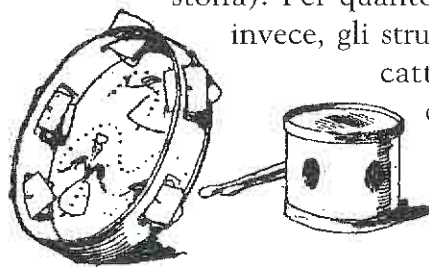




sciuto in altri paesi e, in passato, anche a Messina, dove veniva chiamato *cicala*. Formato da mezzo guscio di noce e da una lamella di legno o di canna tesa al suo interno intorno ad un filo, il *tiriticchiti* replica un identico oggetto sonoro classificato tra i richiami d'uccelli nel già citato catalogo della Mostra Etnografica Siciliana, e si suona «passando a ventaglio le dita, dal mignolo all'indice, sullo stecchino infilzato longitudinalmente al filo legato trasversalmente»¹¹.



Tra i piccoli strumenti da suono, di cui tuttavia si è persa ogni traccia, bisogna ricordare la *cicala* (rombo ronzante a membrana) che Pittrè descrive come «bocciuolo di canna ben grossa chiuso da un lato da un pezzettino di pergamena tesasi sopra, sul cui centro per due forellini passa un filo di coda di cavallo, legato poi due capi al nodo scorsoio alla estremità di uno stecchino di canna. Si gira bagnando con saliva la estremità di questo stecchino e se ne ha un suono imitante il gracidiare delle rane»¹². Tra i giocattoli sonori diffusi soprattutto in area urbana messinese fino a circa 30 anni fa, in occasione del Carnevale, c'è da ricordare il carrettino con pulcinella (crotalo a movimento meccanico), *puddicinedda*, che batte i piatti, realizzato con materiali di riporto (legno, latta, stoffa). Per quanto riguarda,

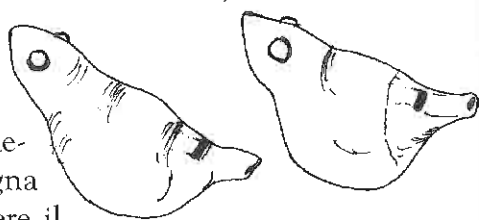
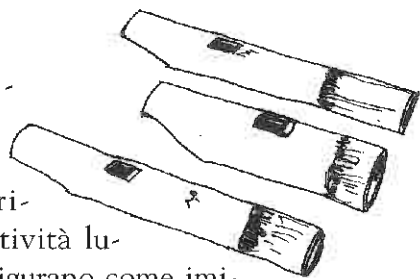


invece, gli strumenti giocattoli, che a differenza dei giocattoli sonori conno-

tati da proprietà fonetiche secondarie rispetto all'attività ludica, si configurano come imitativi o sostitutivi di quelli destinati alla pratica strumentale degli adulti, vanno segnalati, e siamo nell'ambito dei membranofoni, i piccoli tamburi bipelle con mazzuole, spesso con membrana di carta, con i *cicchi* (cornici) e fusto decorati, e i piccoli *tammureddi* con sonagli, realizzati e commercializzati, come nel caso dei «pulcinella», nel periodo carnevalesco da artigiani messinesi, oggi in gran parte scomparsi. Ancor oggi è invece possibile imbattersi, soprattutto nel periodo di carnevale, in pieno centro cittadino, in venditori ambulanti di zampognette a vescica di gomma, con una o due canne per il canto, e uno o due bordoni, realizzate in area catanese.

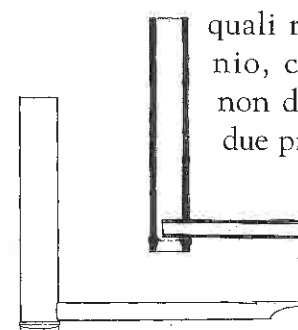
Nei contesti di vita pastorale e contadina gli strumenti giocattolo erano quasi sempre costruiti dagli stessi ragazzi, capaci talvolta di realizzare, oltre i fischietti di canna a bocca zeppata monotoni e i *frauti* (flauti diritti, a bocca zeppata), anche i cosiddetti *cannizzoli* o *zammarruni* (clarinetto semplice e doppio) e, i più bravi musicalmente, i *frauti a paru* (doppi flauti di canna). «Certi padri poi, come ci informa Placido Andriolo, costruivano per i figli o certi figli costruivano per se stessi, con vesciche di buoi macellati, con *zammare* e beccucci di canna, piccole ciaramelle»¹³.

Al catalogo dei piccoli aerofoni bisogna ora aggiungere il



Nella pagina accanto: *Tiriticchiti*, lung. mm. 30. (Dis. di Nuccio Lo Castro). *Cicala* (rombo a membrana). *Tamburello e tamburo bipelle con mazzuole, giocattoli*. Catalogo mostra etnografica siciliana, Palermo, 1892. *Fischietti di canna monotoni*, lung. mm. 100-120. Costruttore Paolo Vinci, San Filippo Superiore, 1992. *Flauti globulari in terracotta a forma di uccello, monotoni*, lung. mm. 110. Vasaio Fratantonio, Santo Stefano di Camastra, 1989. Sotto da sinistra: *Usignolo*, *Fischietto di canna ad acqua*, lung. mm. 170 alt. mm. 140. *Cipittuta*, lung. mm. 30.

fischietto globulare di terracotta monotonale, a forma di uccello stilizzato, modellato dai vasaio di Santo Stefano di Camastra, tra i



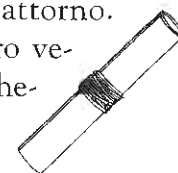
quali ricordiamo Fratantonio, che sembra tuttavia non di antica tradizione, e due piccoli strumenti rituali di festa in

uso un tempo a San Marco d'Alunzio. L'usi-

gnolo, piccolo fischietto di canna ad acqua, veniva suonato prevalentemente da ragazzi in chiesa la notte di Natale nel corso della celebrazione Eucaristica, come ci hanno ricordato i signori Basilio Vitale e Santi Sansiveri (quest'ultimo anzi ne ha realizzato un esemplare). La *cipittuta*, invece, è una sorta di piccola ancia doppia che si realizza fissando una piccola porzione di budello suino tra

due sottili pezzi di canna, tenuti assieme da un filo strettamente legato attorno.

Questo piccolo oggetto sonoro veniva utilizzato da gruppi mascherati questuanti durante i giorni di carnevale per camuffare la voce. Sempre d'uso carnevalesco è il tamburo a frizione, scomparso quasi del tutto, da noi rilevato a Saponara, dove vivissima è ancora la tradizionale sfilata carnevalesca dell'Orso e della Corte principesca. Indicato dalle fonti demologiche come *buchi-buchi*, *caccamella* o *chipiucàpiu*, è formato, come scrive Pittrè, da «una pentola di latta, sulla cui bocca si tende la pelle di una vescica di bue o un foglio di spessa pergamena, nel centro del quale, forato, un pezzo di legno bagnato, stretto fortemente dalla mano della maschera, con un movimento di va e vieni, entra e esce dalla pentola producendo un suono cupo e profondo»¹⁴.



Note

¹ Febo Guizzi, *Per la conoscenza, lo studio e la conservazione degli strumenti della musica popolare*, in «Culture Musicali», n. 4, luglio-dicembre 1983, p. 14.

² Giuseppe Pittrè, *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, I, Palermo, 1889, p. 43.

³ *Ibidem*, p. 43.

⁴ Roberto Leydi - Febo Guizzi, *Strumenti musicali popolari in Sicilia*, Palermo, 1983, p. 23.

⁵ Leopoldo Mastrigli, *La Sicilia Musicale*, Bologna, 1891, p. 37.

⁶ Da una comunicazione presentata da Giuliana Fugazotto al Convegno sugli strumenti della musica popolare in Sicilia tenutosi a Erice, l'8 e il 9 dicembre 1991.

⁷ In area messinese tra i più bravi costruttori di campanacci si ricordano quelli di Bafia. Per un ulteriore ap-

profondimento delle peculiari funzioni segnaletiche svolte dalle campane, interpretate anche a livello semiologico, rinviamo a Sergio Bonanzinga, *Forme sonore e spazio simbolico*, Palermo, 1993, p. 48.

⁸ Giuseppe Pittrè, *Catalogo della mostra etnografica siciliana*, Palermo, 1892, p. 49.

⁹ Placido Andriolo, *S. Stefano nella luce della storia, dell'arte e del folclore*, Messina, 1974, p. 166.

¹⁰ Franz Riccobono, *L'arte dei pastori*, Messina, 1992, p. 103.

¹¹ Giuseppe Pittrè, *Catalogo della mostra...*, op. cit., p. 50.

¹² *Ibidem*, p. 86,87.

¹³ Placido Andriolo, *S. Stefano nella luce della storia...*, op. cit., p. 166.

¹⁴ Giuseppe Pittrè, *Usi e costumi...*, op. cit., pp. 52,53.

Musica da ballo in Sicilia

tra conservazione e innovazione

«**D**ue suonatori, l'uno costantemente col contrabbasso e l'altro col zupfelo o col violino, non mancano mai in un comune: e questi, la domenica, si piantano in una piazza, dove, non appena hanno dato l'aire a due note, vengono circondati da una folla di giovani villici che vogliono far prova dell'abilità e della resistenza delle proprie gambe nel far giri e capriole. Tra uno stuolo di spettatori adulti e di monelli, con due grani (oggi un soldo) di pagamento, que' musici da strapazzo vi danno un pezzo (*u caddozzu*) di *fasola*, o di *tarrantella*, a vostra scelta, o di *viridulidda*, di *ruggera*, di *pituta*, di *papariana*; tutte musiche e balli popolari, un tempo accompagnati eziandio al canto, i quali a' dì nostri però vanno cedendo il luogo alla polka e alla quadriglia e ad altri balli d'arte che i campagnoli s'industriano d'imitare». Così scrive il demologo Salvatore Salomone Marino sul finire del secolo scorso, consegnandoci una eloquente scena di festa che coglie acutamente, all'interno di un contesto di vita tradizionale, le mutazioni musicali e coreutiche relative all'organico strumentale e alle figurazioni di danza, giocate in uno scambio dialettico culturale tra permanenza e variabi-

lità, tra colto e popolare. Il contrabbasso, strumento dalle ascendenze nobili, o comunque accademiche, in uso occasionalmente presso i suonatori della fascia artigianale (sarti e barbieri, soprattutto, ma anche fabbri e falegnami), più a loro agio con altri cordofoni, quali mandolino, violino e chitarra, lo si ritrova, dunque, accanto allo 'zupfelo' (verosimilmente un flauto diritto, di canna, a bocca zeppata), strumento elettivo di area pastorale. E ciò attesta uno scambio tra saperi musicali di segno diverso, quello degli ultimi artigiani, non di rado alfabetizzato, e particolarmente votato per i balli cerimoniali



Danza tradizionale. Xilografia, Sicilia, metà Ottocento ca.

Sotto: Suonatore di chitarra. San Fratello (prov. di Messina), primi Novecento. Fotografia di Benedetto Rubino.
Tipica orchestrina da ballo. Enzo Giuliano (a.38), fisarmonica; Nino Caruso (a. 47), violino; Giuseppe Bertino (a.63), banjolin; Salvatore Venuti (a. 77), chitarra. Saponara, 1986.
Nella pagina accanto: Stefano Velardi (a. 67), violino. Salice, 1987. (Dis. di Nino Principato)



o per feste parentali (battesimi, matrimoni), che può peraltro contare anche su costruttori-suonatori, soprattutto di mandolini a fondo piatto, e quello dei contadini e, più in particolare, dei pastori, depositari di una memoria musicale e organologica più antica.

Alle figurazioni di danza tradizionale, formalizzate da un codice di gesti e movimenti radicati nell'esperienza di vita comunitaria, connotati da spiccate valenze rituali e da se-

gni anche di corteggiamento, s'incominciano, dunque, a preferire i "balli d'arte", espressioni di una cultura "altra" e vettori straordinari di nuova socializzazione e, soprattutto, di emancipazione, che riscatta illusoriamente, entro lo spazio atemporale della festa, dalla condizione di marginalità.

Sull'orizzonte di vita agro-pastorale e, più in generale, nei contesti socializzanti, dove cogenti sono i valori della tradizione, proprio tra la fine del secolo scorso e il nostro, "breve", convulso e drammaticamente epifanico, irrompono altri eventi epocali che muteranno nel profondo gli stili di vita, i modelli culturali dominanti, e quindi anche i linguaggi dei generi musicali e le figurazioni di danza popolare, fino a negarli e dissolverli nel segno della seducente ed omologante "modernità".

Le ondate migratorie tra Ottocento e Novecento, oltre a lacerare in maniera irrimediabile il tessuto sociale delle comunità rurali siciliane e meridionali in genere, provocando una dolorosa diaspora degli affetti, impongono nuove gerarchie di valori e la dipendenza assoluta dai feticci della modernità e del consumismo, promossi e ostentati dai nascenti mass-media e dagli stessi nuovi cittadini italo-americani.

Lo scambio tra forme colte e forme popolari, fino allora sostanzialmente stabile e reciprocamente rispettoso, si fa sempre più incalzante e impari a favore delle espressioni moderne, anche nell'ambito dei generi musicali da "acquistare" e "consumare". La straordinaria novità tecnologica della riproduzione seriale mediante i dischi, muta nel profondo, al di là dei nuovi repertori e mode, il rapporto con la musica e più specificamente le modalità del "farla" e del "fruirla".

Dimenticate le valigie di cartone, gli abiti

consunti, le scarpe lacere e, soprattutto, la cultura tradizionale che ha segnato profondamente la loro esistenza, gli emigranti che hanno fatto fortuna nelle Americhe, spesso tornano ai loro paesi d'origine mostrando orgogliosi i "trofei del nuovo mondo", attestando così il loro nuovo status sociale. E tra le altre novità d'oltreoceano gli emigranti esibiscono quelle strane macchine sonore, i grammofoni, che, dopo l'effimera stagione delle pianole meccaniche ottocentesche e la sperimentazione dei rulli a cera di Edison, si diffondono rapidamente conquistando i favori di tutte le fasce sociali. E così ai suonatori di tradizione, per evitare di uscire dalla scena festiva, non resta che aggiornare i loro repertori e convertirsi ai nuovi e richiestissimi *valzer*, *polke*, *mazurche*, che mettono sempre più in ombra *u sonu* e i balletti antichi.

Non di rado le musiche da ballo che si ascoltano dai dischi giunti dalle Americhe sono incise da suonatori-emigranti, involontari e inaspettati protagonisti della nascente (e presto fiorente) industria discografica americana che, con grande sensibilità e fiuto commerciale, scopre la domanda di musica da ballo da parte delle diverse comunità straniere, diversificando la produzione e, dunque, i generi proposti – come nel caso della *Columbia* – nel rispetto quasi sempre delle diverse preferenze e, ovviamente, della risposta di mercato.

Una rapida ricognizione dei cataloghi discografici del tempo consente, fra l'altro, di "osservare sul campo" le mutazioni musicali in ordine ai balli, al nuovo genere di canzoni o "scene comiche" – che vedono spesso come primo attore il buffo *Nofriu* – e anche rispetto agli organici strumentali, spesso inediti che, tuttavia, fanno sostanzialmente riferi-

mento alla tipica orchestrina da ballo tradizionale (violino, mandolino, chitarra). Le sale d'incisione si configurano, dunque, come nuovi spazi d'incontro tra musicisti e suonatori dalle esperienze di cultura musicale tradizionale a volte profondamente diverse, ma uniti dal comune interesse per i repertori da ballo.

Se *u sonu* arcaico del flauto di canna, dalle inequivocabili ascendenze pastorali, talvolta, nel ruolo di solista, viene sostituito dal clarinetto, in altri casi primeggia con la sua straordinaria vocazione virtuosistica accanto al violino e al mandolino, acquistando così una "dignità" insospettata quanto meritata, unendo due territori musicali contigui, quello agro-pastorale e quello degli artigiani, da sempre distanti fra loro.



Le variabili che interferiscono nei contesti di cultura musicale popolare, fino a modificare i rapporti interni, le dinamiche di prestiti e scambi, sono dunque molteplici, e tuttavia essenzialmente orientate, nel caso della musica da ballo, all'affermazione incontrastata della triade del liscio (*valzer, polka, mazurca*), affidata a organici strumentali fedeli sostanzialmente alla tradizione, a parte l'adozione, a partire dagli anni Quaranta, della fisarmonica. I *valzer*, le *polke* e le *mazurke*, gli *scòtis* e i *tanghi* diffusi dalla radio, sempre più invasiva e omologante, assieme allo sconfinato repertorio di canzoni popolari, metteranno totalmente in ombra i balli tradizionali, sopravvissuti in alcuni casi in maniera residuale e decontestualizzata, sui quali, a partire dagli anni Trenta, si sovrappongono le figurazioni di danza dei gruppi folkloristici reinventate, quasi sempre, per esigenze di spettacolo.

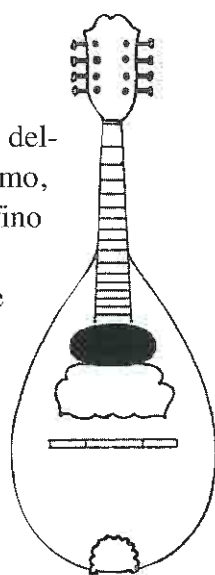
In stretto rapporto dialettico tra conservazione e innovazione, il catalogo siciliano di musica da ballo "moderna", che non rinuncia del tutto alla *tarantella*, alla *quadrighia* e alla *contraddanza*, mantiene, nonostante l'asse-

dio concentrico e insopportabile della dilagante musica di consumo, una sostanziale vitalità almeno fino agli anni Cinquanta.

Oltre tale decennio, il fatale disgregarsi dei contesti di cultura tradizionale e l'onda montante dei generi musicali di consumo popolare, riduce sempre più gli spazi di espressione per i suonatori di tradizione. E a loro non resta che conservare gelosamente, per quanto possibile, il repertorio di musica tradizionale che ripropongono come esercizio di rimemorizzazione di una cultura musicale che non rinnegano ma che non possono, paradossalmente, trasmettere o comunicare alle nuove generazioni, o che eseguono, eccezionalmente, in occasione di feste parentali o di piazza, alla ricerca effimera di una identità collettiva irrimediabilmente perduta.

Il cospicuo catalogo dei materiali di ricerca, che si sono sommati negli anni, già ad un primo sguardo di insieme, offre l'opportunità di leggere in maniera diacronica i repertori di musica da ballo, ordinati secondo i generi, evidenziando alcuni tratti distintivi stabili e altri caratteri cangianti lungo questo percorso di cultura musicale tradizionale.

Più in particolare è possibile osservare la varietà degli organici strumentali, che attestano il mutare delle gerarchie interne, in ordine, ad esempio, al ruolo di solista, riconosciuto, di volta in volta, al flauto di canna (*friscalettu*) – sostituito singolarmente, nel caso di S. Marco d'Alunzio (prov. Di Messina), da quello di ottone (*tinwhistle*) –, al clarinetto, al violino, che resta tra i protagonisti strumentali incontrastati, al mandolino e, an-



cora, a partire dagli anni Quaranta circa, alla fisarmonica. E' poi possibile osservare la permanenza, in contesti tradizionali distanti tra loro nel tempo e nello spazio, di temi da ballo fortemente radicati nella memoria musicale collettiva o la singolare reinterpretazione di temi cantabili in figure da ballo. Per non parlare del virtuosismo strumentale, esibito con generosità e orgoglio, e delle modalità esecutive e stilistiche che emergono talvolta come tratti performativi stabili, e che spesso rivelano sorprendenti affinità con i modelli esecutivi proposti dai dischi 78 rpm d'inizio secolo.

La difficile sopravvivenza dei balli tradizionali in Sicilia

di Giuseppe Michele Gala

Fare oggi un discorso sui balli etnici siciliani è cosa davvero ardua. La Sicilia rappresenta nel panorama etnocoreutico italiano una delle zone più desertificate e allo stesso tempo sconosciute. Il popolo siciliano ha conservato ben poco dell'antico patrimonio di danze che alcune fonti storiche riferiscono: le cause di questa apparente "disaffezione" sono da ricercare principalmente in alcuni fattori culturali e storico-culturali. L'abitudine ad essere area di transizione di civiltà diverse, ha fatto sì che in campo coreutico la Sicilia si presenti come una delle regioni italiane più aperte a recepire le novità che sono state apportate dalle varie dominazioni: greci, romani, arabi, normanni, spagnoli, francesi, ecc. hanno abituato all'assimilazione del nuovo, soprattutto perché nella regione è sempre stato consistente e forte il ceto medio

Nella pagina accanto: Mandolino di bottega liutaia catanese. Primi Novecento.

Tipica orchestrina da ballo. Pietro Guerrero (a. 68), mandolino; Domenico Santapaola (a. 76), chitarra; Felice Pagano (a. 66), violino. Messina, 1994.

Sotto: Pietro Guerrero al mandolino (part.), Messina, 1994.





ciali, privando spesso le comunità dei migliori suonatori e dei ballerini tradizionali; inoltre la forte tendenza nell'ultimo secolo a spettacolarizzare il fenomeno coreutico ha creato una fitta schiera di gruppi folkloristici che esibiscono spesso sui palchi un folklore di parata e dei balli del tutto reinventati e falsamente presentati come autenticamente tradizionali.

V'è poi un problema cognitivo: scarse, insufficienti e tardive sono state le ricerche sul campo per documentare la tradizione etnoco-reutica siciliana, segno di un'ottica marcatamente umanistica degli studi demologici siciliani che non hanno saputo piegarsi a nuove metodologie di indagine e di analisi per un fenomeno così effimero e deperibile come la danza. Oggi noi sappiamo, dalle poche aree esplorate, che i balli etnici più antichi come la *tarantella* e il *balletto* venivano eseguiti in alcune zone sino al secondo conflitto mondiale; tracce di *tarantella* si trovano ancor oggi sui Peloritani in occasione di feste religiose o parentali.

La *tarantella* o *balletto* (poco chiara è risultata dagli informatori intervistati la differenza fra questi due termini) era una danza generalmente ballata in coppia: potevano eseguirla sia un uomo e una donna, sia due uomini o due donne, all'interno di uno spazio delimitato dagli astanti e dai suonatori: il ballo era costituito da una parte sul posto con

passi o "mosse" di una certa perizia e da giri in tondo o sottobraccio. Erano frequenti lo scambio di ballerini, gli incitamenti e le provocazioni del pubblico. In alcune zone la *tarantella* è stata contaminata dal ballo legato, così che viene detta *tarantella* una specie di polka "figurata". La *contraddanza* era una famiglia di balli basata sulla disposizione a schiere contrapposte dei ballerini: si ballava in numero minimo di quattro fino a otto (talvolta dodici) persone, tutte disposte per coppie miste. Erano previste alcune figure ricorrenti come l'incontro, la catena, il ponte, il passeggio e i giri sottobraccio. La *cuntradanza* è una sorta di nucleo essenziale di *quadriglia*, infatti anch'essa veniva spesso comandata da *u mastru di ballu*. Scarse e insufficienti notizie abbiamo raccolto su un altro ballo attestato sinora solo in Sicilia: la *fasola*. Rilevante spazio invece ha avuto dalla metà dell'Ottocento sino al dopoguerra *u scotis*, ballo legato in coppia mista con strutturazione rigida di passi codificati. Nella sola Petralia Sottana (PA), ad esempio, abbiamo potuto documentarne quattro varianti. Lo schema di base più frequente è quello di quattro passi da un lato (a sinistra l'uomo e a destra la donna), quattro passi dall'altro lato, poi di nuovo due passi sul primo, due passi sul secondo e un giro legato.

Altrove abbiamo trovato anche una particolare forma coreutica, detta anch'essa *scotis* o *scotese*, eseguita da tre ballerini (un uomo al centro e due donne ai lati) che si tengono con un fazzoletto: la struttura prevede due parti, i passi in avanti e dietro e i giri con ponti di braccia e passaggi alternati sotto.

Altri interessanti balli tradizionali di rappresentazione si sono conservati in Sicilia, grazie alla loro natura spettacolare, legati en-

Nella pagina accanto: *Tipica orchestrina da ballo*. Stefano Velardi (a. 67), violino; Domenico Squillaci (a. 64), mandolino; Stefano Celona (a. 58), chitarra. Salice, 1988.

Al lato: Domenico Squillaci al mandolino. Salice, 1988. (Dis. di Nino Principato).

Domenico Squillaci, mandolino; Stefano Velardi, violino. Salice, 1988.

trambi al carnevale e ai riti primaverili: il *ballo della cordella* e il *taratata*. Il primo si esegue ancora oggi a Petralia Sottana in agosto con annesso corteo nuziale; è un ballo con intreccio di nastri colorati che dodici coppie legano in vario modo attorno ad un palo centrale e che poi, con un percorso identico in direzione opposta, sciolgono. Il secondo viene rappresentato a maggio a Casteltermini (AG) e consiste nell'unico esempio oggi noto di danza armata in Sicilia, appartenente alla diffusa famiglia coreutica delle *moresche*, con figure di combattimento eseguite da un gruppo di uomini armati di sciabola ricurva o scimitarra.

Ancora sull'ampio repertorio di balli siciliani di tradizione, c'è da segnalare il notevole contributo di ricerca di Lillo Alessandro. Nel volume *Viaggio in Italia - La danza tradizionale del popolo di ieri vista dall'uomo di oggi* (edizioni *Il Coscile*, Castrovillari, 2000), Alessandro facendo interagire i dati che emergono dalle fonti demologiche classiche con informazioni di prima mano raccolte sul campo, fornisce puntuali descrizioni sui balli tradizionali siciliani, facendo fra l'altro emergere alcune figurazioni coreutiche di particolare interesse, quali ad esempio il *lanzèt*, attestato a Tortorici, sui Nebrodi in provincia di Messina, e *u ballettu* in uso nell'area peloritana.

La musica per il ballo

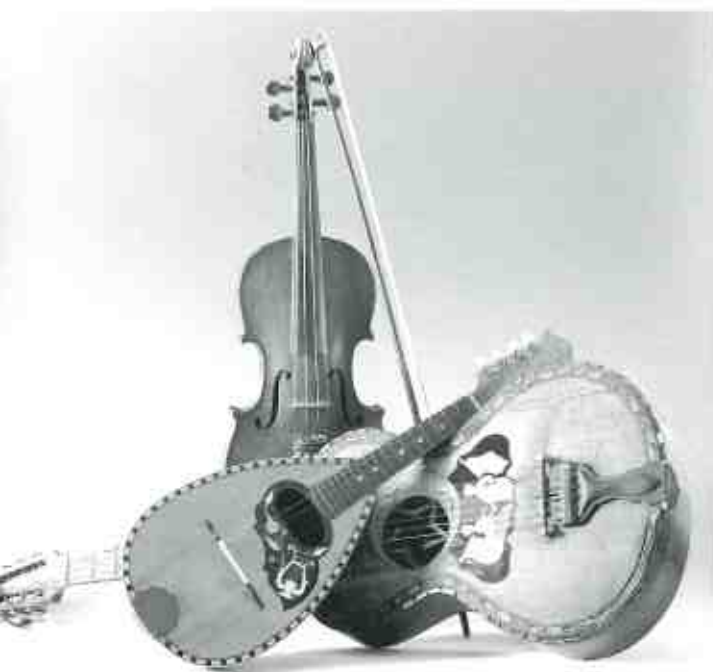
di Giuliana Fugazzotto

Il nostro viaggio nella musica da ballo siciliana, che vuole solo osservare alcuni dei temi più caratterizzanti, comincia con l'analisi di una delle prime incisioni discografiche giunte fino a noi. Ci riferiamo, più in particolare, alla *Quadriglia "alla siciliana"*, che co-



stituisce la prima parte di una registrazione riprodotta su disco 78 rpm *Columbia* effettuata a New York nel 1919.

Per quanto riguarda l'esatta notazione di questo e degli altri brani d'epoca, bisogna ribadire la quasi impossibilità di riprodurre oggi correttamente un disco 78 giri pur con attrezzature adeguate, perché la velocità di registrazione fu standardizzata solo dopo gli anni Trenta a 78,26 giri al minuto. Fino ad allora, a seconda delle etichette, della misura del disco o della macchina per la quale il disco era fatto, la velocità poteva variare fra i



Violino, mandolino, chitarra. Primi Novecento. Museo cultura e musica popolare dei Peloritani. Villaggio Gesso, Messina.

70 e gli 85 giri al minuto e a volte si incontrano anche dischi registrati a 60 o anche 120 rpm! Per questo motivo non possiamo riascoltare le esecuzioni come furono veramente effettuate negli studi di registrazione in quegli anni, anche se riusciamo, con opportuni accorgimenti, ad avvicinarcene molto. Purtroppo anche una piccola variazione di velocità determina uno spostamento del pitch, dell'altezza, e da ciò deriva l'impossibilità di trascrivere un brano in una tonalità che sia sicuramente quella originale.

Il termine *quadriglia* in Sicilia è ambiguo, può essere anche utilizzato come sinonimo di *contraddanza*. E infatti, musicalmente, difficilmente possono essere evidenziate caratteristiche univocamente appartenenti all'uno o all'altro ballo. La forma è abbastanza semplice: all'introduzione dello strumento solista, seguono tre periodi, A, B e C, tutti ritornellati, con frasi di otto battute. Solo il periodo A è formato da due frasi, la prima culminante sull'accordo di dominante, la seconda che riafferma l'accordo di tonica. Il periodo C è presentato, secondo i canoni classici, alla dominante del tono d'impianto che è maggiore. La *Quadriglia "alla siciliana"*, della quale riportiamo la trascrizione musicale più avanti, è "comandata" da un maestro di ballo che vuole immortalarsi nella registrazione e dice di provenire da Alcamo, in provincia di

Trapani. I comandi, che a suo dire "sono molto rozzi" perché in dialetto siciliano, ripropongono molte delle figure della danza colta (la *promenade*, la *catena*, il *balancé*) prendendone a prestito anche il nome, non tradotto in dialetto ma dialettizzato dalla lingua francese. Troviamo la stessa ambiguità terminologica fra il *ballettu* e la *tarantella*, ambedue in tempo binario a suddivisione ternaria e con uguali figurazioni ritmiche. Volendo spingere molto avanti questo assunto potremmo anche dire che, esclusivamente dal punto di vista musicale, non esistono grosse differenziazioni fra la *quadriglia*, la *contraddanza*, il *ballettu* e la *tarantella*. Ciò potrebbe indicare la sovrapposizione di modalità di danza o di figurazioni coreutiche a modelli musicali preesistenti o, viceversa, l'appropriazione di modelli musicali etnici da parte di danze di provenienza continentale o europea. Completamente diversa è invece la sopravvivenza di danze importate come lo *scòtis* (*schottisch*), il *valzer*, la *polka*, la *mazurka* e il *tango*, che hanno conservato generalmente le modalità formali e musicali d'origine. Lo *scòtis*, quasi in tempo di marcia, è costantemente in 2/4 ed è caratterizzato dalla figurazione ritmica:



La *polka*, come nella tradizione più generalmente italiana, è in tempo binario o quaternario con andamento piuttosto vivace. Il *valzer* e la *mazurka* invece, sempre in tempo 3/4, sono riconoscibili per la diversa suddivisione delle pulsazioni ritmiche che, nel *valzer*, sono sempre scandite nell'unità di tempo (un, due, tre) e nella *mazurka* invece si presentano con diminuzioni (un, du-e, tre-e).

QUADRIGLIA "ALLA SICILIANA" CON COMANDI Testo tratto dal disco 78 rpm Columbia, New York, 1919.

I Parte

Tutti l'amici vi raccomandannu
'nta sta quatrigghia di non sbagliari,
siciliana vi la cumannu
chi tutti quanti n'annu a capiri.
E iamu, musica!
Amici cari, pi cuminciari
[.....] chi s'avi a fari
cummari Maruzza cumanna la ddritta
tinemu tutti pi la manu ritta.
Via girannu, c'a fimmina è stanca
vutamu tutti pi la manu manca.
[Mu de stamé] c'adessu facemu
a caminata p'unni nni iemu.
Cu una sempre, non ni stancamu,
sta rivinennu chi la canciamu.
Manca p'arrieri senza esitari
ch'è sempre bonu lu taliàri
e s'iddu chista non ni piaci cchiù
l'ultima vota, canciamunni dui.
Chista è schizzusa, è mariola
pigghiamuninni n'autra nova.
Iamu, ni iemu, non siti stanchi
iemu a truvàri chidda ch'è avanti.
Giranno sempre comu na rota
n'amu a prendiri dui 'nta na vota.
Vi dicu a tutti na paruledda
ognunu si pigghia la su fimminedda.
Facennu sempre la stessa via
viniti tutti appresso di mia.
Ora chi semu cca cunvinuti
la stissa via tutti faciti.
Attinzioni pi 'na [rienti]
facemu tutti un etendenti.
Omini e fimminni senza strapazzu
faciti un giru sutta lu vrazzu.
Attinzioni non [pa pissé]
vutamu l'omini pi lu cuntré
facemu tutti balagnassé*.
Fora semu comu prima
facemu tutti 'na gran catena.
Omini e fimmini tutti unavà*
chi ci facemu lu gran cumplimà*.

I Parte

Amici tutti vi raccomando
in questa quadriglia di non sbagliare,
ve la comando siciliana
perché tutti quanti possano capire.
E andiamo, musica!
Amici cari, per cominciare
[.....] che si deve fare
comare Maruzza comanda la destra
teniamoci tutti per la mano destra.
Via girando, perché la donna è stanca
giriarno tutti per il lato sinistro.
[.....] perché ora facciamo
la caminata dal lato verso cui ci giriarno.
Stiamo sempre con una [donna], non ci stanchiamo,
sta tornando il momento in cui la cambiamo.
[Andiamo] indietro senza esitar
perché va sempre bene il guardare
e se questa [donna] non ci piace più
l'ultima volta cambiamone due.
Questa è scherzosa, è furba
prendiamocene un'altra nuova.
Via, andiamo, non siate stanchi
andiamo a trovare quella ch'è avanti.
Girando sempre come una ruota
andiamo a prenderne due in una volta.
Vi dico a tutti una parolina
ognuno prenda la sua signorina.
Facendo sempre lo stesso percorso
venite tutti dietro di me.
Ora che siamo giunti a questo punto
rifate tutti lo stesso percorso.
Attenzione per una [.....]
facciamo tutti una [riverenza].
Uomini e donne senza far fatica
fate un giro sotto il braccio.
Attenzione non [.....]
girino tutti gli uomini per il "contrair"
facciamo tutti un ["pas balancé"]*.
Adesso che siamo fuori come prima
facciamo tutti una gran catena.
Uomini e donne tutte "en avant"*
perché facciamo il gran "compliment"*.

*Iemmu boni lu primu caddozzu
e cu ppiacìri l'autru vi fazzu.
Scusati tutti si vi cumannu rozzu,
d'Alcamu sugnu e lu dicu cu sprazzu.*

Vu cuntri ma e iò contro me
annamu o cuntré*.
Tutti i fimmini i lu stissu liveddu
âta fummari nt' o menzu un pinneddu.
E niautri omini [...]
a la cuntraria am' a girari.
Lassandula sula la fimmina butta
fozza picciotti mittèmunnicci sutta.
Lega li fimmini, non c'è chi fari
sta tiritella l'am' a tagghiari.
Fannu accussì non ni sbraitamu
strincemu un abbracciu e poi caminamu.
Facci cu ffacci cu li mani iunti
e priparamucci pi lu gran ponti.
Senza [ritagghi] la squadra tutta
a dui a dui calàmunnicci sutta.
Omini e fimmini tutti unavà*
e ci facemu lu gran complimà*.
Ora vi dicu u purzioni arré
ognunu porta la dama a cuntré*.
Giramu beddi chi megghiu non c'è
masculi e fimmini facemu un lucé.
Suli e spusi, chi tuttu iavi a finiri,
qui difirenti ama ringraziari.
Li sunatura pur avanti assai
hannu sunatu cu ttuttu lu cori.
Ringrazia a tutti e cu li vò accittari
'sti criaturi v'aviti a spusari.

Nella prima parte siamo andati bene
e con piacere faccio anche l'altra.
Scusate tutti se comando in maniera rozza
sono di Alcamo e lo dico con orgoglio.

[.....]
andiamo “au contrair”*.
Tutte le donne della stessa fila
dovete formare nel centro un pinnacolo.
E noi altri uomini [.....]
giriamo nell’altro senso.
La donna, lasciandola sola, si annoia,
forza ragazzi mettiamoci sotto.
Lega le donne, non c’è che fare
questa “tiritella” dobbiamo tagliarla.
Facendo così non ci stanchiamo
stringiamo un abbraccio e poi camminiamo.
Uno di fronte all’altro con le mani unite
e prepariamoci per il gran ponte.
Senza [.....] tutta la squadra
due per volta passiamoci sotto.
Uomini e donne tutti “en avant”*
e facciamo il gran “compliment”*.
Ora vi ripeto di nuovo una parte
ognuno porti la dama “au contrair”*.
Giriamo, belli, che non c’è di meglio
uomini e donne facciamo un “lucé”.
Soli e sposati, dato che tutto deve finire,
qui deferenti dobbiamo ringraziare.
I suonatori, non per vantarli,
hanno suonato con tutto il cuore.
Io ringrazio tutti e, per chi lo vuole accettare,
queste ragazze dovete sposare.

Disco 78 rpm Columbia (12")
New York, 1919

Clarinetto solo

Measures 1-12 of the Clarinet solo. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and articulation marks. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Breath marks are shown as a cross with a vertical line. The notes and their corresponding fingerings/breath marks are: Mib+ (1), Sib+ (1), Lab+ (1), Mib+ (1), Sib+ (1), Mib+ (1), FA+ (1), Sib+ (1), Mib+ (1), Lab+ (1), Mib+ (1), Lab+ (1).

In realtà una trascrizione fedele del brano riprodotto avrebbe dovuto riportare la tonalità di MI maggiore. Si è preferito trascrivere il brano un semitono sotto perché è verosimile che tale trasposizione sia dovuta agli odierni strumenti di lettura di un disco 78 rpm e all'evidente variazione della velocità riproduttiva. D'altra parte è molto più credibile che un clarinetto in Sib suoni nella tonalità di FA+ (il nostro MIB+).

Contraddanza "Saliciota"

Stefano Velardi (a. 63), violino
Domenico Squillaci (a. 60), mandolino
Stefano Celona (a. 54), chitarra
Salice (fraz. di Messina), 20.04.1986

Trascr. Giuliana Fugazzotto

Musical score for Contraddanza "Saliciota" in 3/8 time. The score consists of four staves. The notes are labeled with solfège syllables: FA+, Sib+, FA+, Sib+, FA+, Sib+, Sib+, Mib+, Sib+, Mib+, D.C., Mib+, Sib+, Mib+.

Ballettu

Marco Provenzale (a. 76), flauto diritto di ottone (tinwhistle)
Giuseppe Tortorici (a. 53), mandolino
Valentino Russo (a. 26), Giuseppe Graziano (a. 27), Giuseppe Restifo (a. 31), chitarre
San Marco d'Alunzio (prov. di Messina), 18.04.1986

Trascr. Giuliana Fugazzotto

Musical score for Ballettu in 3/8 time. The score consists of six staves. The notes are labeled with solfège syllables: Do+, Sol+, Do+, Sol+, Do+, Sol+, Do+, Sol+, Do+, Sol+, Fa+, Do+, Fa+, Do+, Fa+.

Il diapason degli strumenti è crescente di almeno 70 cents.

Scòtis

Nino Caruso (a. 47), violino
Giuseppe Bertino (a. 63), mandolino
Salvatore Venuti (a. 77), chitarra
Saponara (prov. di Messina), 07.04.1986

Trascr. Giuliana Fugazzotto

Musical score for Scòtis in 2/4 time. The score consists of ten staves. The notes are labeled with solfège syllables: SOL+, RE+, SOL+, RE+, SOL+, RE+, SOL+, DO+, SOL+, DO+, SOL+, RE+, SOL+, RE+, SOL+, DO+, SOL+, DO+, SOL+, DO+, SOL+, RE+, SOL+, DO+, SOL+, RE+, SOL+.

La mia fata

Ajello-Pirruccio
Disco 78 rpm Odeon 40-17746
made in Italy, 1939 c.

Trascr. Giuliana Fugazzotto

Friscialettu
Violino
Mandolino

The first system of the musical score for 'La mia fata' features three staves. The top staff, labeled 'Friscialettu', contains a melody with eighth and sixteenth notes, including triplets. The middle staff, labeled 'Violino', provides a harmonic accompaniment with sustained notes. The bottom staff, labeled 'Mandolino', contains a rhythmic accompaniment with eighth notes.

The second system continues the musical score. The 'Friscialettu' staff shows a continuation of the melody with some triplet figures. The 'Violino' and 'Mandolino' staves provide consistent accompaniment.

The third system includes a first and second ending for the 'Friscialettu' part. The first ending leads back to an earlier section, while the second ending concludes the phrase. The accompaniment staves continue throughout.

The fourth system shows the continuation of the melody and accompaniment. The 'Friscialettu' part features more intricate rhythmic patterns.

The fifth system continues the musical score. The 'Friscialettu' part has a melodic line with some grace notes. The accompaniment remains consistent.

The sixth system includes a first and second ending for the 'Friscialettu' part. The first ending leads back to an earlier section, while the second ending concludes the phrase. The accompaniment staves continue throughout.

The seventh system continues the musical score. The 'Friscialettu' part features a melodic line with some grace notes. The accompaniment remains consistent.

The eighth system continues the musical score. The 'Friscialettu' part features a melodic line with some grace notes. The accompaniment remains consistent.

The ninth system includes the instruction 'D.C. senza ritornelli' (Da Capo senza ritornelli). The 'Friscialettu' part features a melodic line with some grace notes. The accompaniment remains consistent.

Si è preferito trascrivere solo le parti melodiche principali anche a causa della non perfetta riproduzione audio. E' possibile però individuare un bassotuba e delle chitarre che eseguono un accompagnamento ritmico-armonico.