

La ricerca etnomusicologica di Giuseppe Ganduscio in Sicilia (1962-1963)

LUISA HOFFMANN

Abstract

Giuseppe Ganduscio (1925-1963) è stato un intellettuale siciliano che ha dedicato la propria esistenza alla valorizzazione del mondo contadino dal quale proveniva, sia in campo politico-sociale sia nell'ambito delle pratiche musicali tradizionali. Ha collaborato con figure quali il sociologo Danilo Dolci, il filosofo antifascista e pacifista Aldo Capitini e l'etnomusicologo Roberto Leydi. Sotto la guida di quest'ultimo si è distinto, nei primissimi anni Sessanta del Novecento, come primo interprete siciliano di *folk music revival*, attività di cui rimane traccia in alcune produzioni discografiche sia personali sia antologiche edita da I Dischi del Sole e da Ricordi. Sostanzialmente ignorato è stato invece il contributo che Giuseppe Ganduscio ha dato alla documentazione sul campo della musica popolare siciliana, effettuando fra il 1962 e i primi mesi del 1963 registrazioni a Ribera, Sant'Anna e Roccamena. I nastri contenenti questi documenti sono stati custoditi per quaranta anni nell'archivio privato di Roberto Leydi, che nel 2002 stipulò un accordo di donazione al Centro di Dialettologia e di Etnografia di Bellinzona in Svizzera. Alla morte dell'etnomusicologo, avvenuta nel 2003, si è attuato il trasferimento di questi materiali (una copia digitale delle registrazioni è oggi custodita anche negli archivi della Fonoteca Nazionale Svizzera). I documenti sonori inediti raccolti da Ganduscio sono qui inventariati e contestualizzati, offrendone in allegato multimediale una selezione significativa. I rilevamenti di Ganduscio sono stati quindi verificati tornando sui luoghi da lui percorsi più di sessant'anni fa. Ne è emerso un quadro composito, arricchito dalle testimonianze degli eredi delle tradizioni documentate dall'intellettuale riberese: alcune pratiche musicali, in particolare quelle associate agli antichi mestieri, sono ormai scomparse, mentre i canti di genere devozionale sono tuttora in gran parte eseguiti nei contesti rituali.

Giuseppe Ganduscio's ethnomusicological research in Sicily (1962-1963). *Giuseppe Ganduscio (1925-1963) was a Sicilian intellectual who devoted his entire life to valuing the community from which he belonged, both in the field of traditional musical practices and in the political-social sphere. He worked with figures such as sociologist Danilo Dolci, antifascist and pacifist Aldo Capitini, and ethnomusicologist Roberto Leydi. Under the direction of Leydi he stood out in the early twentieth century as the first Sicilian performer in the folk music revival, an activity that is still documented in a few discographic productions, both personal and anthologies, published by I Dischi del Sole and by Ricordi. However, Giuseppe Ganduscio's effort to research in the field of folk Sicilian music has largely gone unnoticed even though between 1962 and the first few months of 1963 he made recordings in Ribera, Sant'Anna, and Roccamena. The tapes containing these documents had been kept in Roberto Leydi's private archive for forty years. In 2002 an agreement was made to donate the archive to the Bellinzona Center for Dialectology and Ethnography in Switzerland and was subsequently transferred on the death of the ethnomusicologist in 2003 (a digital copy of the records is being kept in the archives of the National Swiss Fonoteca). Here has been made an inventory and contextualisation of these unpublished works, providing a significant multimedia selection. The ethnomusicological research of Ganduscio has thus been confirmed by returning to the sites he traveled to more than sixty years ago. There has now emerged a composed picture, enriched by the testimonies of the heirs of the traditions described by Giuseppe Ganduscio: some musical practices, particularly those connected to ancient crafts, are now extinct, while devotional songs are still performed in ritual contexts.*

1. Premessa

Giuseppe Ganduscio (1925-1963) è stato un intellettuale siciliano che ha dedicato la propria esistenza alla valorizzazione del mondo contadino dal quale proveniva: tanto sul piano delle rivendicazioni di ordine politico-sociale quanto riguardo alle pratiche espressive che all'inizio degli anni Sessanta del secolo scorso già si presentavano in evidente declino (Fig. 1). Ha lasciato alcuni scritti di interesse storico-politico (solo in parte pubblicati), ma nella sua attività spicca soprattutto l'interesse verso la musica e il canto popolare. In questo settore si è distinto come primo interprete siciliano nell'ambito del movimento culturale passato alla storia come *folk music revival*.

Se di questa attività artistica resta ampia testimonianza in diverse produzioni discografiche (sia personali sia antologiche), va rilevato che Ganduscio non viene specificamente considerato nei pochi studi intesi a delineare un quadro generale del *folk music revival* in Italia (si vedano in particolare Bermanni 1997, Plastino 2016 e Fanelli 2017), mentre se ne fa ampio riferimento in due articoli pubblicati da Nicola Scaldaferrì (2016) e Grazia Magazzù (2016: 169-170). Del tutto inedito e mai prima considerato è stato invece il contributo offerto da Ganduscio alla documentazione sul campo della musica popolare siciliana,¹ sulla scia di quanto già avevano fatto altri ricercatori attivi fin dal 1948 nell'ambito del Centro Nazionale Studi di Musica Popolare di Roma (cfr. *infra*).

La prima pubblicazione utile a ricostruire il pensiero di Giuseppe Ganduscio è un piccolo libro, a cura della sua compagna Carla Marazza, dal titolo *Perché il sud si ribella*.

¹ Nessun riferimento alle ricerche etnomusicologiche di Ganduscio è presente nei lavori che forniscono retrospettive sulla ricerca etnomusicologica in Italia e particolarmente in Sicilia (si vedano tra gli altri Carpitella 1973, Leydi 1991 e Bonanzinga 2013).



FIGURA 1. Giuseppe Ganduscio. (Coll. Castelli).

Questione meridionale, emigrazione, mafia (cfr. Ganduscio 1970; Fig. 2). Si tratta degli appunti che Ganduscio scrive ai tempi della sua collaborazione con il Centro Studi fondato da Danilo Dolci a Partinico (si veda *infra* nota 7), nel momento in cui si rende conto della assoluta mancanza di conoscenza, da parte di chi ne orientava l'attività, delle cause storiche, sociali e politiche dell'arretratezza del Meridione rispetto al resto d'Italia. Carla Marazza, negli anni successivi alla scomparsa del compagno, decide di riorganizzare e integrare gli scritti di Ganduscio e darli alle stampe. Un'altra importante fonte edita esistente per la ricostruzione delle vicende biografiche e del pensiero dell'intellettuale riberese è costituita da un libro curato nel 1992 sempre da Carla Marazza: *Giuseppe Ganduscio, una vita per la pace* (cfr. Marazza 1992, Figg. 3 e 4).²

Ho potuto integrare le informazioni contenute in questi testi grazie alla disponibilità di Mathias Deichmann,³ l'intellettuale che quarant'anni prima aveva conosciuto Gan-

² La riflessione sull'attività di Giuseppe Ganduscio presentata in queste pagine è frutto di un lavoro iniziato nel 2003 per la stesura della mia tesi di laurea: *Il lascito etico-estetico di Giuseppe Ganduscio. Interpretazione del canto popolare e nuova coscienza sociopolitica*, laurea quadriennale in Dams (indirizzo Musica), a. acc. 2003-2004, relatore prof. Giovanni Giuriati, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo. Il presente saggio offre i risultati dell'approfondimento e ampliamento di questa tematica nell'ambito di un progetto di ricerca dal titolo *La riproposta della musica popolare in Sicilia*. Dal folklorismo nazionalista dell'Opera Nazionale Dopolavoro al revival progressista di Giuseppe Ganduscio che sto conducendo per il conseguimento del dottorato in Musica e Spettacolo presso l'Università Sapienza di Roma (curriculum Storia e Analisi delle Culture Musicali, coordinatore prof. Giovanni Giuriati; tutor prof. Sergio Bonanzinga).

³ Mathias Deichmann, nato nel 1943 vicino Francoforte, arriva con la famiglia in Italia alla fine del 1948. All'attività professionale di consulente di management per aziende ha sempre affiancato interessi politici e culturali che lo hanno visto attivo in esperienze come Nuovo Canzoniere Italiano, Raretone, Scuola di Musica di Fiesole. La famiglia di Deichmann era interessata all'attività politica di Danilo Dolci (cfr. nota 7), tanto da trasferirsi nell'estate del 1961 a Partinico (PA) per partecipare alle attività del Centro

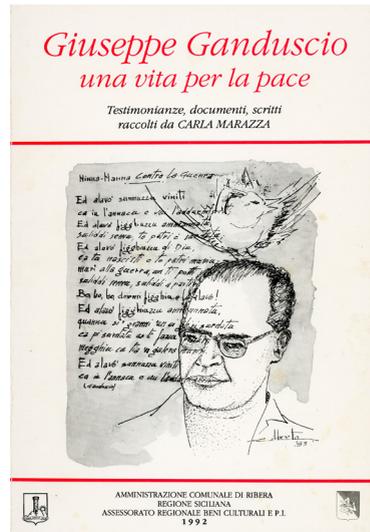
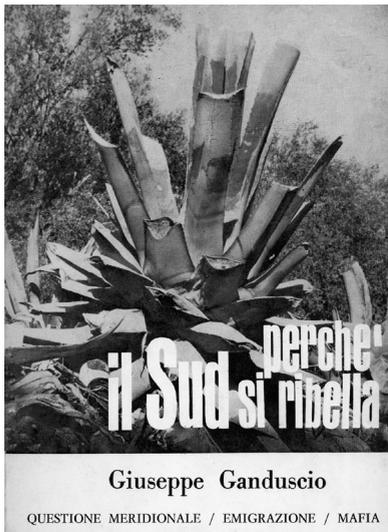


FIGURE 2-3. Copertina del libro *Perché il sud si ribella* di Giuseppe Ganduscio; Copertina del libro *Giuseppe Ganduscio, una vita per la pace* curato da Carla Marazza.

uscio a Partinico, ponendo le basi per una solida e duratura amicizia. Deichmann, oltre al suo ricordo personale ricco di importanti informazioni, rese disponibile il materiale dattiloscritto in suo possesso: appunti sparsi e lettere che toccano i vari campi di attività di cui si occupò Ganduscio, trascrizioni di canti, e alcune “note” di Carla Marazza, copie digitali di tutte le incisioni, edite e inedite, di Giuseppe Ganduscio. Mancavano tuttavia le registrazioni effettuate da Ganduscio in alcune località siciliane di cui si legge in queste carte e nel libro curato dalla Marazza.

Nel gennaio 2003, sempre grazie a Mathias Deichmann, ho avuto la possibilità di incontrare Roberto Leydi al quale erano state inviate le audioregistrazioni sul campo effettuate da Ganduscio poco dopo la sua prematura scomparsa. Leydi andò a prendere i nastri a colpo sicuro nella sua casa tappezzata di bobine, offrendosi di inviarmene una copia digitale. La morte dell'insigne etnomusicologo, avvenuta meno di un mese dopo, e il conseguente trasferimento del suo archivio sonoro e della collezione di strumenti musicali al Centro di Dialettologia e di Etnografia di Bellinzona in Svizzera,⁴ non permisero di ottenere in tempi brevi copia dei nastri, che avrebbero dovuto essere inventariati insieme a tutto il resto del materiale. Riuscii pertanto a ottenere questa documentazione sonora riprodotta su tre audio CD oltre un anno

Studi fondato da Dolci (si veda *infra*). In questo contesto incontrarono Giuseppe Ganduscio e ne nacque una solida amicizia.

⁴ Il Fondo Leydi (1416 nastri magnetici in bobina e 155 audiocassette) è stato acquisito dal Centro di Bellinzona con una convenzione del luglio 2002. Successivamente, per la salvaguardia degli originali e la riproduzione delle registrazioni nei mesi di novembre-dicembre 2005 è stata sottoscritta una convenzione tra Memoriav, Fonoteca Nazionale Svizzera e Cantone Ticino. Copia digitale delle registrazioni si trova negli archivi della Fonoteca Nazionale Svizzera.



FIGURA 4. Campagna fiorentina, 1955 ca. Giuseppe Ganduscio e Carla Marazza (coll. Mathias Deichmann).

dopo la conclusione del mio percorso di studi.⁵ Nel dicembre del 2022 ho avuto la possibilità di incontrare nuovamente Mathias Deichmann a Inverigo, e a Firenze Andrea Ganduscio, fratello minore di Giuseppe e il musicista e direttore d'orchestra Augusto Vismara, i cui genitori furono molto vicini a Giuseppe Ganduscio negli anni trascorsi in Toscana.

2. Una vita tra impegno sociopolitico e attività culturali

Non è possibile definire in modo univoco la personalità di Giuseppe Ganduscio, considerando i diversi campi a cui si è dedicato sempre mosso da grandi passioni. Di seguito descriverò pertanto, fra biografia privata e attività pubbliche, le caratteristiche salienti della sua figura.

Ganduscio è nato il 25 gennaio del 1925 Ribera, un importante centro rurale in provincia di Agrigento. Il suo impegno affonda le radici in letture e studi di varia natura, ai quali si dedica per lo più da autodidatta, in quanto gravi problemi di salute lo costringono a letto fin da bambino impedendogli di frequentare la scuola, fino a condurlo a una prematura scomparsa il 7 settembre del 1963. La salute precaria non lo intralcia tuttavia del tutto, e riesce a terminare le scuole elementari e a prepararsi, in parte sotto la guida di insegnanti privati e in parte da autodidatta, agli esami di ammissione alla scuola media di

⁵ Attualmente il Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali dell'Università Statale di Milano si sta occupando di digitalizzare e catalogare il "Fondo Roberto Leydi e Sandra Mantovani" che comprende tutti i materiali cartacei appartenuti allo studioso. In base a quanto finora inventariato non è tuttavia emerso nulla di riconducibile al rapporto con Ganduscio. Ringrazio il professore Nicola Scaldaferrì che gentilmente mi tiene aggiornata sugli sviluppi di questo lavoro di inventario.

Bivona (AG). Nel 1938 viene mandato a Palermo per studiare nel collegio dei Salesiani, dove contestualmente agli studi può imparare il mestiere di calzolaio. Nel 1941 l'acuirsi della malattia lo costringe a tornare a casa, dove in autonomia continua i suoi studi e le sue letture spaziando da Leopardi ai classici russi, dai Vangeli ai discorsi di Buddha. In questo periodo acquista consapevolezza della condizione di povertà e abbandono in cui versano soprattutto le famiglie contadine di braccianti e inizia a dedicarsi alla propaganda politica, iscrivendosi al Partito della Sinistra Cristiana e poi al Partito Comunista. Il fatto che lui, figlio di piccoli proprietari terrieri, sostenesse pubblicamente idee in difesa di braccianti e disoccupati desta scandalo e disapprovazione in paese e lo espone anche a intimidazioni. Un'idea di questo *modus operandi* traspare dalle sue stesse parole:

Tutti i miei sforzi tendevano a risvegliare nei contadini il sentimento della loro dignità di uomini e di cittadini sopito da secoli di angherie e dalla predicazione dei preti meridionali tutta volta a inculcare in essi l'idea che dovessero tutto accettare, tutto sopportare. [...] Bisognava quindi predicare non la bontà, ma la verità e la giustizia. La verità su loro stessi e sui loro oppressori. (Marazza 1992: 40-43)

Con grande forza d'animo Ganduscio supera i condizionamenti e riesce a ottenere largo consenso fra i compaesani. Deve tuttavia lasciare la sua terra proprio a causa di questa eccessiva esposizione che lo stava rendendo invisibile ai mafiosi locali e nel 1946 si trasferisce a Firenze,⁶ dove conta anche di maturare esperienze in un contesto politico e sociale di più ampio respiro (Fig. 5). Accanto agli studi e al lavoro, Ganduscio coltiverà sempre difatti durante la sua vita un costante impegno sociopolitico: dai comizi a fianco ai contadini nel periodo della lotta per l'occupazione delle terre (1945-1946) all'attività politica come segretario di una sezione del PCI a Firenze, per arrivare alle collaborazioni con figure quali Danilo Dolci, che aveva fondato a Partinico (PA) il *Centro studi e iniziative per la piena occupazione*,⁷ il filosofo antifascista e pacifista Aldo Capitini⁸ e l'etnomusicologo Roberto

⁶ Per fare fronte ai danni economici causati da investimenti rivelatisi sbagliati, a Firenze Giuseppe cerca di arrangiarsi con diversi lavori fra cui quello di calzolaio. Nel 1957 avvia una attività artigianale volta alla produzione delle "casce" dei giradischi portatili della Europhon, attività che in poco tempo divenne una piccola impresa remunerativa con impiegati 60 operai (cfr. Marazza 1992: 47-49).

⁷ Il sociologo Danilo Dolci (1924-1997) dal 1952 avviò in Sicilia occidentale, insieme a suoi collaboratori, un'esperienza di lavoro sociale ed educativo che confluisce nella costituzione nel 1958 a Partinico (PA) del Centro Studi e Iniziative per la Piena Occupazione. Lo scopo del Centro era studiare il territorio per comprendere le cause dell'arretratezza economica e culturale della Sicilia Occidentale e contribuire al miglioramento delle condizioni materiali e culturali di una popolazione che non riusciva a risollevarsi con le proprie forze dallo stato di miseria in cui versava sin dal dopoguerra. La novità metodologica, almeno nelle intenzioni, stava nella partecipazione del popolo alla elaborazione di un piano di sviluppo economico-sociale, e gli intellettuali dovevano far sì che cultura e scienza si trasformassero in azione. Durante il 1958 furono aperti Centri studi anche in altre località della Sicilia occidentale, fra le quali Roccamena nell'entroterra del Palermitano (Valle dello Jato). In questi Centri operavano sia tecnici inviati da Dolci sia volontari locali. La conoscenza di Dolci offre inizialmente a Ganduscio la speranza di potere aiutare in modo concreto gli strati più bisognosi della sua comunità. Nel 1961 si trasferisce pertanto a Partinico, allontanandosene però un anno dopo, insieme ad altri collaboratori, a causa di insanabili contrasti sorti con Dolci (cfr. Marazza 1992: 53-97. Per un inquadramento dell'attività di Danilo Dolci si veda in particolare Casarrubea 1974 e 2014).

⁸ Aldo Capitini (1899-1968), pedagogista e filosofo, partecipò alla Resistenza e dopo la Liberazione



FIGURA 5. 1960 ca. In alto da sinistra: Carla Marazza, Giuseppe Ganduscio, Giuseppina Ganduscio, Andrea Ganduscio, Luciano Ricci (marito di Giuseppina). In basso da sinistra: Carlo Ricci e Teresa Ricci (coll. Salvatore Castelli)

Leydi. Nello stesso periodo il suo percorso è segnato in modo determinante dalla lettura dei *Quaderni dal carcere* (1947) di Antonio Gramsci.⁹ Agli studi sul folklore musicale, caratterizzati anche da una personale attività di riproposta, affianca infine il rilevamento sul campo di canti e musiche appartenenti al mondo contadino.

Quest'ultimo aspetto, se pure non separabile dai molteplici ambiti in cui operò in modo appassionato, costituisce il nucleo centrale di questo contributo. Ganduscio – che impara da autodidatta a leggere le note sul pentagramma – parte da una conoscenza del canto tradizionale siciliano mediata dalla letteratura esistente, con particolare riferimento alla più importante fonte musicale scritta disponibile, costituita dall'opera del

fondò i Centri di Orientamento Sociale. Ganduscio lo incontra al Centro Studi di Dolci e viene attratto dall'ideologia pacifista come strumento adatto ad attuare la propria visione politico-sociale. Nasce tra i due una collaborazione che ha come primo esito la partecipazione attiva di Ganduscio alla fondazione a Firenze nel 1962 della Consulta Italiana per la Pace, seguita da una Consulta Palermitana per la Pace (cfr. Marazza 1992: 101-105, 136-137, 147-154).

⁹ Con la pubblicazione nel 1948 dei *Quaderni dal carcere* di Gramsci si diffusero le idee dell'intellettuale e politico sardo, il quale contrapponeva al mito romantico del popolo-nazione la realtà (e la variabile storica) del "popolo classe subalterna" in opposizione alla "classe egemonica". Il folklore si configura pertanto come un modo di essere, una "concezione del mondo" propria a determinati strati della società, che si contrappone alle concezioni "ufficiali" delle classi dominanti. L'antropologo Fabio Dei (2018) chiarisce ulteriormente la posizione di Gramsci riguardo alla differenza tra folklore e cultura popolare e locale, con riferimento alle celebri "note sul folklore" contenute in *Letteratura e vita nazionale*: mentre il folklore è considerato un «agglomerato indigesto di frammenti di tutte le concezioni del mondo e della vita che si sono succedute nella storia», è con la "cultura popolare" che ci troviamo di fronte a una accezione positiva e vitale, a qualcosa capace di esprimere «innovazioni creative e progressive [...] in contraddizione, o solamente diverse, dalla morale degli strati dirigenti» (Gramsci 1953: 216 e 217). L'idea gramsciana di cultura popolare sarà accolta e assimilata da Ernesto de Martino con l'introduzione del concetto di "folklore progressivo", vale a dire l'insieme dei prodotti culturali del popolo che si pongono consapevolmente come proposta contro la condizione subalterna o che sono essi stessi espressione della lotta per l'emancipazione (cfr. De Martino 1949). Per una recente revisione critica del pensiero gramsciano in relazione alle questioni antropologiche si veda in particolare Pizza 2020.

musicista-etnografo Alberto Favara (1863-1923). Egli stesso scrive in diverse occasioni che punto di riferimento nel suo lavoro con la musica tradizionale è innanzitutto l'imponente mole di trascrizioni su pentagramma edite nel *Corpus di musiche popolari siciliane* (1957), ma si può supporre che egli conoscesse anche gli album con arrangiamenti per voce e pianoforte pubblicati col titolo *I canti della terra e del mare di Sicilia* (1907 e 1921 a cura di Favara, 1954 e 1959 a cura di Ottavio Tiby). Il ricorso alle fonti scritte non basta tuttavia a questo poliedrico intellettuale-cantore, che manifesta la necessità di avere anche un contatto diretto con l'espressività popolare, in parte già recepita nell'ambiente familiare di matrice contadina, al quale ritorna in età matura con l'intenzione di "restituire" ai contadini i canti della loro tradizione (cfr. Marazza 1992: 61, 111).

L'attività musicale di Ganduscio, nei suoi vari aspetti, non può essere scissa dall'impegno sociale e politico che caratterizza il corso della sua vita, sia in Sicilia sia a Firenze. Ganduscio si propone per un verso di rafforzare la coscienza di classe dei contadini riberesi e di contrastare la diffusione delle canzoni diffuse dai media, che egli considerava "alienanti", stereotipate nei contenuti e nella forma, con testi che elargivano nostalgia, lacrime e sospiri, amori più o meno felici, senza alcun cenno alla vita reale, alla società, alla politica: «Ora il popolo non ricorda più i suoi canti e non ne crea di nuovi; quelle poche melodie tradizionali che ancora si sentono cantare sono spesso deturpate da infiltrazioni canzonettistiche [...]» (in Marazza 1992: 109). Per altro verso l'intellettuale riberese, consapevole della fondamentale importanza dei valori culturali locali, intende utilizzare la musica come mezzo di comunicazione e veicolo del senso profondo dell'animo siciliano, allo scopo di innescare negli ultimi eredi dell'antica civiltà agro-pastorale un percorso di riappropriazione, ri-creazione forse, della propria identità storica e dignità sociale. Musica come strumento ideale e politico quindi. Riguardo questo ultimo aspetto la sua idea, di comune accordo con altri collaboratori del *Centro studi e iniziative per la piena occupazione*, era di organizzare in alcuni comuni siciliani delle riunioni-concerto aperte a tutti, in cui i canti tradizionali opportunamente scelti sarebbero serviti sia per richiamare l'attenzione della gente sia per facilitare la penetrazione di ideali di sensibilizzazione politica fra gli strati meno abbienti della società.

3. Il canto popolare siciliano fra riproposta e ricerca sul campo

Gli anni vissuti in Toscana permettono a Ganduscio di ampliare le sue letture e di intraprendere nuove esperienze nel mondo politico e intellettuale, creando una rete di contatti che lo portano, all'inizio degli anni Sessanta, a incontrare Roberto Leydi, a quel tempo direttore delle collane discografiche *Folklore nel mondo* (ed. Ricordi) e *I Dischi del Sole* (ed. Avanti!). Nella vivace e appassionata atmosfera di quegli anni, che vedevano già operare gruppi come il *Cantacronache*¹⁰ e il

¹⁰ Nato all'inizio del 1958 per volontà del musicista Sergio Liberovici, il gruppo Cantacronache ha stimolato un ampio movimento per il rinnovamento della canzone leggera in Italia. Vi collaborarono, fra i tanti, Michele L. Straniero, Emilio Jona, Fausto Amodei, insieme a intellettuali quali Umberto Eco e Italo

Nuovo Canzoniere Italiano,¹¹ Ganduscio avvia con Leydi una collaborazione che porta alla incisione di un micro 33 giri per la Ricordi e di altre incisioni per I Dischi del Sole,¹² in cui reinterpretava canti siciliani ricavati quasi esclusivamente dai testi di Alberto Favara. Inoltre, crea una sua etichetta discografica, la Trinacria, con la quale incide altri due dischi. Uno di questi, dal titolo “Canti popolari siciliani”, contiene canti interpretati da Ganduscio insieme alla registrazione di parti di una conversazione avvenuta a casa di Luciano Berio, in presenza anche di Cathy Berberian, Sandra Mantovani e Roberto Leydi (cfr. Scaldaferrì 2016).

È in questo clima culturale e relazionale che nel 1962 Ganduscio decide di “aggiornare” il proprio metodo di restituzione del canto popolare siciliano, estendendo la propria attività all’indagine sul campo attraverso strumenti di audiorilevamento, come anche in Italia si era iniziato a fare nel 1948 con la fondazione a Roma del Centro Nazionale di Studi sulla Musica Popolare.¹³ Le ricerche di Ganduscio riguardano inizialmente il territorio di Ribera e proseguono a Roccamena, un piccolo centro rurale dell’entroterra palermitano. Carla Marazza ricorda inoltre che Ganduscio ebbe modo di conoscere anche Diego Carpitella:

[Carpitella] gli proporrà, per gli archivi della RAI (ovvero il Centro Nazionale Studi di Musica Popolare che vedeva appunto l’interazione operativa fra RAI e Accademia Nazionale di Santa

Calvino. Il loro proposito era cantare la realtà concreta e quotidiana, con le sue vicende sentimentali e le sue lotte, le sue aspirazioni e le sue ingiustizie, senza tralasciare tematiche politiche, storiche e sociali, attraverso un linguaggio accessibile e una musica immediatamente coinvolgente. All’attività musicale, più di un centinaio di concerti-conferenze fra il 1958 e il 1962 e l’incisione di 28 dischi, affiancarono la pubblicazione della rivista *Cantacronache sperimentale* (cfr. Jona e Straniero 1996, Straniero e Barletta 2003).

¹¹ Il Nuovo Canzoniere Italiano si costituì nel 1962 e vi confluirono alcuni dei musicisti e ricercatori reduci dall’esperienza di *Cantacronache*. L’attività del NCI è stata strettamente legata alle Edizioni Avanti! (dal 1964 Edizioni del Gallo) e alle pubblicazioni con I Dischi del Sole (276 dischi pubblicati fra il 1962 e il 1979) nonché alla nascita dell’Istituto Ernesto de Martino. Fondamentale è stata la ricerca sul campo incentrata sul recupero dei canti sociali, ricerca che da un lato pose l’accento sul problema del “ricalco”, cioè della fedeltà stilistica rispetto al modello, dall’altro fece emergere i testimoni diretti i quali oltre a essere custodi di un patrimonio musicale tradizionale, erano espressione di mondi culturali che potevano e dovevano essere proposti al pubblico come alternativa alla politica culturale ufficiale. Fra i protagonisti del NCI troviamo Michele L. Straniero, Fausto Amodei, Sandra Mantovani, Roberto Leydi, Gianni Bosio, Cesare Bermani, Caterina Bueno. Sulle vicende del NCI cfr. Bermani 1997. Sui canti sociali cfr. Bermani 2003. Sul “ricalco” si vedano in particolare Bosio e Leydi 1972: 265-271 e Mantovani 1972: 233-245. Per una panoramica generale sul folk music revival in Italia si veda Plastino 2016.

¹² Le incisioni di Giuseppe Ganduscio videro la luce nelle seguenti pubblicazioni: per Ricordi, nella serie *Folklore nel mondo*, “Lu carzaratu. Canti siciliani di carcere” (1963). Per I Dischi del Sole nella serie *Canti popolari italiani*, il disco “Quantu basilicò. Canzoni siciliane d’amore” (1964), due canti in “Canti del lavoro 2” (1963), uno in “Canti del lavoro 3” (1964) e uno “Canzoni dal carcere 2” (1964). Infine, con la sua etichetta Trinacria uscirono i dischi “Sicilia Antichi canti d’amore” (con lo stesso contenuto di “Quantu basilicò”) e “Canti popolari siciliani” (1964). Nel 1970, sempre a cura di Roberto Leydi, per la Family Records nel LP “Folk Italiano” contenente la riproduzione di tre micro 33 giri, troviamo riedito per intero il disco “Lu Carzaratu”. Nel 2000 per *Musique du Monde* esce il CD “Italie: Voix des Hommes”, contenente un canto eseguito da Giuseppe Ganduscio.

¹³ Nel 1948 viene fondato a Roma il Centro Nazionale di Studi di Musica Popolare come esito di un accordo fra l’Accademia Nazionale di Santa Cecilia e la RAI e con la presidenza di Giorgio Nataletti. Grazie al Centro – che dal 1989 è stato ribattezzato Archivi di Etnomusicologia dell’Accademia di Santa Cecilia (<http://bibliomediateca.santacecilia.it/bibliomediateca/cms.find?munu_str=0_1_0_1&numDoc=17&physDoc=3993&flagfind=personalizationFindFotograficoQuick/> consultato il 20 novembre 2022) – per la prima volta si delinea un progetto di ampia portata per la documentazione della musica di tradizione orale italiana (cfr. Nataletti 1970, Documentazioni e Studi Rai 1977 (a cura di) e Ferretti 1993).

Cecilia), un lavoro di ricerca e registrazione da fare in Sicilia e nelle Isole allo scopo di raccogliere quanto rimane degli antichi canti siciliani. Si tratta di un lavoro che G. G. ha già incominciato per conto suo a Ribera, Roccamena, Caltabellotta (Sant'Anna). (Marazza 1992: 22)

Riguardo a uno scambio epistolare fra i due studiosi ha di recente riferito anche Mathias Deichmann, ma tutt'oggi non disponiamo di queste lettere. Si può comunque ipotizzare che Carpitella possa avere contattato Ganduscio per avvalersi della sua collaborazione intorno al 1960, quando anche un altro intellettuale siciliano, Antonino Uccello, inizia a svolgere rilevamenti in Sicilia per incarico del Centro Nazionale Studi di Musica Popolare (si veda nota 13). Nel novembre 1964 Roberto Leydi per I Dischi del Sole cura l'antologia "Canti del lavoro 4"¹⁴ (Fig. 6) nella quale è contenuta una delle registrazioni effettuate dal Ganduscio "ricercatore sul campo" a Roccamena: *Grida e incitamenti per la «pesatina»* (cioè per la trebbiatura, si veda *infra*). Si tratta di una preziosa attestazione di interesse per il lavoro di ricerca che Ganduscio aveva iniziato a svolgere, nonché, più in generale, per le espressioni musicali tradizionali della Sicilia rurale. Prima di questa, le uniche registrazioni sul campo effettuate nell'Isola erano apparse nel disco *Southern Italy and the Island*, contenente vari documenti sonori raccolti nel luglio del 1954 da Alan Lomax e Diego Carpitella (cfr. Lomax e Carpitella 1957). Fra i brani pubblicati figura anche un canto della trebbiatura registrato ad Alimena, un centro rurale delle Madonie (in provincia di Palermo).¹⁵

Il progetto di indagine etnomusicologica avviato da Giuseppe Ganduscio viene però interrotto bruscamente nel 1963 a causa della sua prematura scomparsa.

La prima conoscenza del canto popolare deriva a Ganduscio dalle voci dei contadini di Ribera, che ascolta fin da bambino mentre si recano a lavorare, e dalla madre Calogera Aprile (Fig. 7), dalla quale pare abbia ereditato le doti vocali. La maggior parte dei canti da lui interpretati e registrati sono però ricavati dal *Corpus* di Favara, che in questa nuova fase intende sottoporre laddove possibile a un lavoro di verifica e integrazione attraverso il riscontro "sul campo" di canti simili o di analoga tipologia. È Ganduscio stesso a scrivere le motivazioni che lo portano a maturare la decisione di dedicarsi in modo sistematico alla ricerca sul campo, affidandole a una lettera indirizzata all'antropologo Giuseppe Cocchiara scritta pochi mesi prima di morire:

È mia intenzione, tornando in Sicilia, di dedicarmi alla riscoperta di alcune delle più tipiche melodie della raccolta Favara; e questo sia per una verifica della sopravvivenza o no

¹⁴ I Canti del Lavoro 4, Micro 33 giri DS 37, serie Canti politici e sociali. I brani contenuti nel disco sono Lato A: Signore cape fammele nu favore, eseguito da Giovanna Marini e Teresa Bulciolu; E lu mensestre colombe, eseguito da Eustachio Fiore; Lato B: Tre sloiche del Polesine, eseguite da Sandra Mantovani, Fausto Amodei, Michele L. Straniero; Quattro canzoni lombarde di filanda, eseguite da Palma Facchetti, Caterina Zanchi e Angelina Brenna; Grida e incitamenti per la «pesatina», eseguite da Antonio Provenza (Antonino Provenzano, n.d.a.) e Nino Altamore.

¹⁵ Questa registrazione, insieme alle altre effettuate da Carpitella e Lomax, è stata riconsiderata da Giuseppe Giordano nell'ambito di una recente monografia dedicata alla musica di tradizione orale di Alimena (cfr. Giordano 2017).



FIGURA 6. Copertina del disco I canti del lavoro 4 (fronte e retro)

dei motivi tradizionali, sia per apprendere dai cantori locali il modo esatto di modulare i loro canti. (in Marazza 1992: 108)

La ricerca sul campo è quindi finalizzata non solo ad acquisire esperienza diretta delle tradizioni ancora vitali ma anche ad avvicinarsi a un modo di eseguire i canti più vicino possibile a quello reale, con l'intenzione di conferire un'impronta filologicamente corretta alle proprie interpretazioni musicali: questione che egli avverte particolarmente centrale nel suo ultimo anno di vita.

Un anno dopo la morte di Ganduscio, Carla Marazza scrive che 1962 «i più conoscevano i soliti canti che vanno per la maggiore [...] mentre altri ricordavano testi di antiche canzoni, ma adattati a musiche più moderne e non di tradizione siciliana; un misto tra lo stornello toscano e quello romano». ¹⁶ Per questo l'intellettuale riberese decide di recarsi a Sant'Anna, frazione di Caltabellotta, centro più piccolo e isolato. Nel corso dell'indagine si accorge che meglio impressi nella memoria locale sono i canti religiosi, in particolare quelli inerenti ai rituali della Settimana Santa, che inizia a registrare anche dalla voce della madre e di altre signore che ne conservavano viva la memoria.

I documenti sonori conservati presso il CDE di Bellinzona hanno tuttavia fatto emergere un quadro più ricco e articolato rispetto alle poche indicazioni sparse negli scritti editi e inediti sopra ricordati.

4. Inventario e contestualizzazione dei documenti sonori

I rilevamenti etnomusicologici di Ganduscio sono contenuti in due bobine da 26,5 cm, per un totale di 52 documenti sonori. Sappiamo che Ganduscio possedeva un magnetofono Geloso portatile amatoriale che certamente non poteva impiegare bobine di questa misura

¹⁶ Dalle note inedite di Carla Marazza, 1964.



FIGURA 7. Ribera, anni Cinquanta del Novecento. Ritratto di Calogera Aprile (coll. Andrea Ganduscio).

(quelle in uso erano da 7,5 o da 8,2 cm). Possiamo pertanto ipotizzare che Leydi abbia fatto una copia degli originali o li abbia riavvolti giuntandoli in bobine più grandi. I nastri sono così catalogati e denominati: supporto “Sicilia 10”, numero di archivio 26BD172 con 42 documenti; supporto “Sicilia 12”, numero di archivio 26BD171, con 10 documenti. Talvolta purtroppo il nastro rovinato rende impossibile un ascolto nitido o completo.¹⁷

Le registrazioni sono state effettuate in ambienti domestici, sempre al chiuso, e riguardano canti e musiche di vario genere raccolti in tre località. Talvolta le esecuzioni sono inframmezzate da testimonianze relative ai rispettivi contesti d’uso e alle funzioni sociosimboliche.

La seguente tabella presenta un inventario di quanto è contenuto nelle due bobine conservate a Bellinzona, integrando le informazioni presenti nelle schede di catalogo con ulteriori dettagli relativi all’incipit e alla tipologia del brano eseguito. Ho posto tra parentesi quadra il nome dell’esecutore ove non sia esplicitamente indicato nelle schede, ma da me ipotizzato in base a quanto si percepisce all’ascolto.

¹⁷ Le schede possono essere consultate ai seguenti indirizzi web: <https://www.fonoteca.ch/cgi-bin/oecgi4.exe/inet_fnbasedetail?REC_ID=102439.014&LNG_ID=ITA/> consultato il 20 novembre 2022 e <https://www.fonoteca.ch/cgi-bin/oecgi4.exe/inet_fnbasedetail?REC_ID=102430.014&LNG_ID=ITA/> consultato il 20 novembre 2022.

LA RICERCA DI GIUSEPPE GANDUSCIO IN SICILIA

Luogo	Numero traccia audio inventario e tipologia	Incipit	Esecutore/i
Ribera	A1 Canto della Settimana Santa	<i>Santa Crucidda vi vegnu a vidiri</i>	Maria Marino
	A2 Canto della Settimana Santa	<i>Santa Crucidda vi vegnu a vidiri</i>	Maria Marino
	A3 Canto della Settimana Santa (frammento)	<i>Ora c'aviti lu custatu apertu</i>	Calogera Aprile (madre di Giuseppe Ganduscio, anni 65)
	A4 Breve spiegazione canto del Giovedì Santo		[Calogera Aprile]
	A5 Canto della Settimana Santa (fine canto nastro compromesso)	<i>E la sira di li trèvani</i>	Maria Marino
	A6 Canto della Settimana Santa Canto della Settimana Santa Orazione per San Francesco	<i>E la sira di li trèvani Tuppi tuppi, cu è? Sango chi bbò ri mia</i>	Calogera Aprile
	A7 Ninnananna sulla melodia di J. Brahms op. 49 n° 4	<i>Fai la nanna tesor, in un letto di rose</i>	Maria Ganduscio (n. 1934)
	A8 Canto della Settimana Santa	<i>La sira di li trèvani</i>	Maria Cucchiara (anni 77)
	A9 Canto della Settimana Santa	<i>Santa Crucidda vi vegnu a vidiri</i>	Maria Cucchiara
Roccamena	A10 Conversazione sulla tradizione dei canti della Settimana Santa Esempi di canti in coro		Giuseppe Ganduscio, Antonio Provenzano (erroneamente "Provenzale" nelle schede del fondo Leydi) e altri
	A11 Sonata con flauto di canna		Nino Altamore
	A12 Sonata con flauto di canna		Nino Altamore
	A13 Sonata con flauto di canna		Nino Altamore
	A14 Sonata con flauto di canna		Nino Altamore
	A 15 Canzonetta	<i>Si nni fuieru li tri Mmarie</i>	Giuseppe Altamore
	B 1 Conversazione con esempi di voci della trebbiatura (nastro rovinato)		Antonino Provenzano e Giuseppe Altamore
	B2 Voci della trebbiatura		Antonino Provenzano e Giuseppe Altamore

	B 3 Conversazione sulle condizioni di vita e di lavoro (nastro inizialmente rovinato, poi interrotto)		Anonimo
	B 4 Canzone a ballo, ripetuta in forma strumentale al flauto di canna	<i>E abballa Vitidda abballa</i>	[Giuseppe Altamore]
	B5 Canzone Ganduscio accenna la canzone <i>Abballati</i> per verificarne la presenza nel repertorio locale	<i>Senti chi dissiru la ggenti cu ccu abballasti tu</i> <i>E abballati e abballati, fimmini schetti e maritati</i>	Nino Altamore Giuseppe Ganduscio
	B 6 Canto di contadini	<i>E mamma ca passa lu me giovinottu</i>	Antonino Provenzano
	B7 Canto di contadini	<i>Di notte e notte vurria caminari</i>	[Giuseppe Altamore]
	B 8 Canto di contadini	<i>E bbedda pi lu tantu amari a ttia</i>	Giuseppe Altamore
	B 9 Canto di contadini	<i>Sacciu di certu ca ti maritasti</i>	Giuseppe Altamore
	B 10 Canto di contadini	<i>Mi pirmsittisti u bbiancu muccurati</i>	Giuseppe Altamore
Ribera	B 11 Canto di contadini e voci della trebbiatura	<i>A fimmina n-campagna</i>	Giovannina Termini
	B 12 Canto contadino con stereotipi di stornello / Voci della trebbiatura B 13 Ninnananna	<i>Na figlia ri viddanu (e) mi pigliassi</i> <i>Sant'Antuninu calati calati</i>	Giovannina Termini
	Continuazione ninnananna precedente	<i>Sant'Anna e San Iachinu era cuntenti</i>	Calogera Aprile
	B14 Canzonetta satirica	<i>Lacidduzzu ri me cummari</i>	Calogera Aprile
	B15 Canto contadino di ringraziamento dopo i pasti	<i>Ora c'aju manciatu e aju vivutu</i>	[Giovannina Termini]
	B16 Canto di contadini	<i>E senti chi llassa dittu Salamuni</i>	"Lilla", Calogera Aprile
Sant'Anna	B17 Continuazione canto precedente	<i>E ddi la donna è lo sdisaniri</i>	Giovannina Termini
	B18 Canzonetta religiosa	<i>Di lu Figliu a la licenza</i>	Elisabetta Sala (77 anni; fu Pellegrino, vedova Tallo)
	B19 Canto della Settimana Santa	<i>Senti chi chiantu fa la Maronna</i>	Elisabetta Sala

LA RICERCA DI GIUSEPPE GANDUSCIO IN SICILIA

Ribera	B20 Canto di carrettieri Canto di contadini	<i>E vvaìu e vvegnu di lu Mazzarinu</i> <i>Figliuzza bbedda comu ti cunotti</i>	Vincenzo Aprile (n. 1913)
	Canto di carrettieri	<i>Na vota (e) ca era turtul'addivavu</i>	Vincenzo Aprile
	B22 Canto di contadini	<i>Stu picciutteddu [...] e ppulitu</i>	Vincenzo Aprile
	B23 Canzonetta con chitarra	<i>Vo a svelarti mia cara Ninetta</i>	Anonimo
Supporto Sicilia 12 (26BD171)			
Ribera	A1 Canzonetta con chitarra	<i>Mi maritavu ma un l'ài fattu</i>	Anonimo
	A2 Canzonetta con chitarra	<i>Stu vècchiu cu sta vècchia si campanu felici</i>	
	A3 Canzonetta con chitarra	<i>Cumentu iu sugnu ca mi maritavu</i>	
Roccamena	A4 Canto della Settimana Santa	<i>Maria di nott' e motti caminava</i>	Antonino Provenzano e Pietro Pizzo
	A5 Commento sul canto appena eseguito (nastro rovinato)		
	A6 Canto di carrettieri (nastro rovinato)	<i>(e) Nunnì lu fazzu cchiu lu carritteri</i>	Giuseppe Altamore (?)
	A7	?	
	A8 Romanza in italiano	<i>Com'è ridotto un giovane fra treni'anni</i>	Voce femminile anonima
	A9 Canto di contadini (nastro rovinato)	<i>E vvaìu e vvegnu di lu Mazzarinu</i>	Giuseppe Ganduscio
	A10 Canto religioso	<i>Salve Regina</i>	Voce femminile anonima
	A11 Canto religioso: <i>Salve Regina della Madonna di Buon Consiglio</i> (registrazione interrotta)	<i>A bbu Sarvi Regina, Matri di Buon Consiglio</i>	Voci maschili

TABELLA 1. Supporto Sicilia 10 (26BD172) e supporto Sicilia 12 (26BD171).

Sulla base del precedente inventario è possibile schematizzare la tipologia e il numero delle esecuzioni musicali rilevate nelle tre località in cui Ganduscio ha condotto la propria indagine:

Ribera (25 brani)	Canti religiosi	9
	Canti di contadini	6
	Canti di carrettieri	2

	Canzonette con chitarra	4
	Ninnananna in siciliano	1
	Ninnananna in italiano	1
	Canzonetta	1
	Conversazione	1
Sant'Anna (2 brani)	Canti religiosi	2
Roccamena (25 brani)	Canzoni contadine	9
	Canti religiosi	3
	Canzonette	3
	Canto di carrettiere	1
	Romanza in italiano	1
	Sonate con flauto di canna	4
	Conversazioni	4

TABELLA 2. Sintesi delle registrazioni per tipologia.

4.1. I rilevamenti a Ribera e a Sant'Anna

La familiarità con persone e luoghi porta Ganduscio a iniziare le sue ricerche da Ribera. Lo studioso proviene da una famiglia di piccoli proprietari terrieri ma le sue condizioni di salute precarie gli impediscono di dedicarsi al lavoro nei campi. Tuttavia, egli stesso riferisce di avere fin da bambino ascoltato i contadini cantare mentre si recavano a lavorare all'alba. Inoltre la madre, Calogera Aprile detta "Lilla", canta abitualmente durante le celebrazioni della Settimana Santa, così come Maria Marino, amica della signora Lilla. A queste signore si aggiunge Giovannina Termini, vicina di casa. A Sant'Anna, frazione di Caltabellotta, a una decina di chilometri da Ribera, Ganduscio approda tramite Vincenzo Aprile, un parente per parte di madre che vive lì e conosce una anziana signora «che per quarantacinque anni ha cantato come prima voce nelle rappresentazioni sacre del Venerdì Santo»: ¹⁸ Elisabetta Sala (Fig. 8) che al momento della registrazione ha 77 anni.

4.2. Il rilevamento a Roccamena (prov. di Palermo)

Diverso è il percorso che conduce Ganduscio a Roccamena, e si lega con il suo impegno sociopolitico attuato per un periodo all'attività del *Centro studi* di Danilo Dolci. Ganduscio nella primavera del 1961 si trasferisce al *Centro studi* di Partinico (cfr. nota 7), fondato pochi anni prima insieme a quelli di Corleone, Menfi e, appunto, Roccamena. Tramite le attività dei *Centri* ha certamente conosciuto le persone che va poi a intervistare nel paese della Valle dello Jato. L'attività di pianificazione dal basso di quegli anni, che ha come teatro Roccamena, è raccontata in un brillante libro scritto da uno dei protagonisti dell'epoca, Lorenzo Barbera, ¹⁹ nelle cui pagine troviamo uno spaccato della vita sociale, politica e reli-

¹⁸ Dagli appunti dattiloscritti inediti di Carla Marazza.

¹⁹ Lorenzo Barbera, nato a Partinico nel 1936 da una famiglia di contadini. Dopo il diploma come maestro elementare nel 1956 collabora con Danilo Dolci. Segue un periodo di studi a Roma al Centro di educazione professionale per assistenti sociali. Nel 1960 si stabilisce a Roccamena dove diviene responsabile



FIGURA 8. Sant'Anna di Caltabellotta, anni Cinquanta del Novecento. Ritratto di Elisabetta Sala (coll. Carmelina Sala).

giosa testimoniata dagli stessi protagonisti. Fra questi troviamo anche Giuseppe Altamore (detto *Cudduruni*), Antonino Provenzano (detto *Austineddu*) e Pietro Pizzo. Di Giuseppe Altamore scrive Barbera «Comunista battagliero [...] attivo, sapiente. È uno dei pochi che ricordi i vecchi poeti roccamenesi e i loro versi. Anche lui inventa qualche poesia [...]» (Barbera 1964: 159). E ancora su Antonino Provenzano leggiamo: «È religioso, a modo suo, e conosce i canti sacri popolari antichi, che canta tutti gli anni per il Venerdì Santo con la sua dolcissima voce. È comunista» (Barbera 1964: 161). Nella descrizione delle lotte per la diga spesso ricorrono riferimenti alla musica come elemento aggregante e distensivo: «Poi ci fu chi cantò, chi suonò il tamburello con le cianciane, e chi suonò il friscaletto» (Barbera 1964: 221); «E tanti si misero a cantare. Ci furono tamburelli, e suoni di friscaletto, polche e mazurche all'antica, come quando eravamo schietti. E cantavamo tutti» (Barbera 1964: 223); «E ancora cantammo: io suonai il friscaletto, una mazurca e una sonata di pecoraio. Cantò il vecchio zu' Serafino, cantò zu' Giose. Nino Ustineddu cantò "Trizzi trizzi"». Quest'ultimo è *Mamma ca passa lu me giovanottu*, uno dei canti contadini che Giuseppe Ganduscio registrò proprio dalla voce di Antonino Ustineddu Provenzano.²⁰

Nel caso di Roccamena è tuttavia importante segnalare che nel marzo 1962 opera un altro ricercatore siciliano per conto del Centro Nazionale di Studi di Musica Popolare.

del locale Centro studi e iniziative per la piena occupazione. Si fa promotore di iniziative ed eventi fra cui nel marzo 1967 la "Marcia della protesta e della speranza per la pace e per lo sviluppo socio-economico della Sicilia Occidentale" alla quale parteciparono anche intellettuali quali Carlo Levi, Ignazio Buttitta, Antonino Uccello, Peppino Impastato.

²⁰ Supporto Sicilia 10, B6.

Si tratta dell'antropologo Antonino Uccello, che offrì un ampio contributo alle ricerche etnomusicologiche promosse in Sicilia negli anni Sessanta dal CNSMP (cfr. Bonanzinga 2004). Non essendoci alcuna indicazione di data relativa alle audioregistrazioni effettuate da Ganduscio, non si può stabilire quale dei due rilevamenti venne realizzato per primo. Resta il fatto che i cinque canti registrati a Roccamena da Uccello sono analoghi a quelli registrati da Ganduscio e perfino eseguiti dai medesimi informatori.²¹ Non è un caso che la raccolta 69 realizzata da Antonino Uccello tra il marzo e l'aprile del 1962 inizi da Partinico e prosegua a Roccamena, che, come abbiamo visto, furono luoghi elettivi dell'attività di Danilo Dolci, specialmente finalizzata alla costruzione della diga della Valle dello Jato. Uccello condivideva difatti la medesima fervente passione politica di Ganduscio, confermata tra l'altro dalla sua partecipazione alla "Marcia della protesta e della speranza" (cfr. nota 19).²²

5. Il repertorio registrato: una valutazione complessiva

I cinquantadue documenti sonori rilevati da Ganduscio restituiscono esempi rappresentativi delle pratiche musicali legate alla vita contadina e alla religiosità popolare nella Sicilia dei primi anni Sessanta del secolo scorso, quando, con la massiccia introduzione delle macchine agricole, si avvia il processo di trasformazione che porterà nel giro di poco più di un decennio al definitivo abbandono delle antiche tecniche di lavoro, interamente fondate da millenni sull'energia di uomini e animali. L'impovertimento dei fenomeni musicali connessi ai contesti ergologici è già chiaramente percepito dai contadini di Roccamena, come si può ascoltare nell'intervista registrata da Ganduscio: «Ora non si canta più perché tutto è meccanizzato, non si usa più, si è persa la tradizione. Prima si *pisava*²³ [trebbiava], ora non si *pisa* più... Quante cose dicevamo alle bestie, e poi si ringraziava il Signore».²⁴

In linea generale, va detto che non sempre la qualità dell'esecuzione o dell'audioregistrazione si presenta di buon livello. A esempio, tutte le canzoni con chitarra sono eseguite con lo strumento scordato e alcuni brani presentano uno o più punti in cui rumori vari sovrastano la registrazione stessa. Sul piano delle informazioni di corredo al materiale

²¹ Si veda il Catalogo Etnomusicologia della Biblioteca Nazionale di Santa Cecilia. I canti sono contenuti nella Raccolta 069 (numeri 029, 035, 038, 039, 043), <http://bibliomediateca.santacecilia.it/bibliomediateca/cms.view?numDoc=21&munu_str=0_1_0_5&physDoc=6535&pflag=personalizationFindEtnomusicologia&level=raccolta> consultato il 20 novembre 2022.

²² Sulla figura e l'attività di Antonino Uccello, che fu tra l'altro fondatore della Casa museo di Palazzolo Acreide, virtuoso esempio di esposizione museale "etnoantropologica", si veda Pennino, a cura di, 2001 e 2004.

²³ *Pisata*, *pisatina* era la "battitura dell'aia", ovvero la trebbiatura del frumento. L'operazione aveva inizio dopo che i covoni di grano venivano slegati e sparsi sull'aia; a quel punto uno o più quadrupedi, ordinariamente muli, venivano condotti sull'aia e guidati con un movimento circolare per calpestare i fasci di spighe. Questa azione era scandita da tipiche vocalizzazioni: esortazioni rivolte agli animali, formule devozionali oppure espressioni legate allo svolgimento del lavoro. Il riferimento al "vento" si riferisce alla fase conclusiva della battitura dell'aia per dare inizio alla spagliata: la separazione della paglia dal frumento che i contadini eseguivano sfruttando appunto l'effetto del vento. Per una descrizione dettagliata della pratica della trebbiatura in Sicilia si vedano in particolare: Guggino 1974: 318-324; Bonanzinga 1995b: 127-141; Giordano 2017: 46-47.

²⁴ Supporto Sicilia 10, B1.

registrato va segnalato che non sempre è possibile individuare l'identità dell'esecutore: se per alcuni brani la familiarità con le voci ha consentito di stabilire chi è l'esecutore, altrove questo non si è reso possibile. In definitiva, queste registrazioni vanno considerate come una prima ricognizione rispetto a un progetto che certamente Ganduscio intendeva successivamente proseguire con più accorta metodologia e competenza tecnica.

Di seguito intendo offrire un quadro della documentazione raccolta da Ganduscio attraverso la selezione di tredici esempi, qualitativamente e tipologicamente rappresentativi dei repertori sia maschili sia femminili rilevati: canti dei contadini e dei carrettieri, canti della Settimana Santa, ninnananne e sonate strumentali.

Il primo contesto a cui faccio riferimento è quello della trebbiatura del frumento (*pisata*) secondo quanto rilevato a Roccamena. In una delle registrazioni di Ganduscio si evince l'imbarazzo dei signori Antonino Provenzano e Giuseppe Altamore alla richiesta di riprodurre fuori contesto invocazioni e formule strettamente funzionali alle azioni condotte in questa circostanza. Dopo le iniziali esitazioni, l'esecuzione ha tuttavia inizio secondo il tipico stile che caratterizza questa fase del lavoro contadino. Il testo verbale è metricamente libero e il contenuto alterna esortazioni rivolte agli animali a espressioni devozionali. L'emissione vocale va dal gridato al parlato, ora declamato ora concitato e ritmico: la prima modalità esecutiva ricorre nei momenti in cui vengono incitati i muli, l'altra quando ci si rivolge ai santi ([Audio 1](#)):²⁵

*E tt'è ddari na bbona nova!
E nmova santa!
E nmova di li ventu!
E ccurriggiti mula câ gghiri lu ventu!*

*Santa Rusalìa!
Santa Anestèsia!
E chiddu nni scanza ri càvuci, fame, guerra, peste, terremoto e mmalatìa!*

*A nnui e a ttutta la cumpagnìa gran mulu!
Attent'am'à stari bbeddu!
E a lu santu cantu,
e in nome dû Patri, u figghiu e llu Spiritu Santu!*

*Santo Nicola!
E bbeddu lu Santu!
E bbedda la palora!
E a la turnata l'armaluzzi i fora!*

²⁵ Avvertenza per la trascrizione del dialetto: si è trascritta sempre la geminazione consonantica (bbeddu, bello). Nei sintagmi che vengono pronunciati insieme è stato inserito il trattino (n-cruci, in croce). L'accento, tranne che nelle parole piane, è stato indicato; l'accento viene sempre indicato quando la sillaba finale sia -iu/-ia (figliu). Viene inserito l'accento circonflesso sulle vocali atone in cui sono incorporati elementi vocalici con valore morfologico proprio (dû = di lu, del).

*È vvera e ssanta Lena!
E llivàte s'armaluzzi da la pena!
E lla Madunnuzza di Tagghiavìa
(e) cc'v'aiutari a ttia e a mmia!*

*E ora e ssempri e lladatu sia!
E llu nnome di Ggesu, Sant'Anna Vergini e Maria!*

Arrifriscati l'arma armuzza mia!

*Eh mma Nicola!
Bbedda lu Santu
e cchiù bbedda la palora,
e cchiù firriunu l'armaluzzi fora!*

Acchianatinni cavallu acchiàna!

*E ppi la Nunziata
e chi bbella turnata!*

Annamu a lu ventu!

Devo darti una buona nuova! / Una nuova santa! / Una nuova sul vento! / E correggiti [la direzione] mulo che devi andare al vento! // Santa Rosalia! / Santa Anastasia! / E ci evita calci, fame, guerra, peste, terremoto e malattie! // A noi e a tutta la compagnia del mulo! / Dobbiamo stare attenti, bello! / E al santo angolo [dell'aia], / e in nome del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo! // San Nicola! / E bello il Santo! / E bella la parola! / E portate gli animali fuori! // E vera e Santa Lena! / E togliete la sofferenza a questi animaletti! / E la Madonnina di Tagliavia / (e) deve aiutare a te e a me! // E ora e sempre / e sia Lodato! / Il nome di Gesù, Sant'Anna Vergine e Maria! // Rinfrescati l'anima, anima mia! // Eh Nicola! / Bello il Santo / e più bella la Parola / e di più vanno gli animali fuori! // Spiana cavallo, spiana! // E per l'Annunciata / e che bel giro [nell'aia]! // Andiamo verso il vento!

Fra i documenti registrati da Ganduscio figurano diverse *canzuni* eseguite nello stile dei carrettieri e dei contadini. La *canzuna* rientra nel genere del canto monostrofico fondato su versi endecasillabi a rima alternata. Di norma si presenta in forma di ottava, ma si possono trovare anche *canzuni* composte da quattro, sei, dieci e dodici versi. Il contenuto può essere vario, e sono eseguite in diverse occasioni della vita sociale in quanto «diverse possono essere le funzioni assolute dal canto (corteggiamento, lavoro, svago, preghiera)» (Bonanzinga 2011: 22).²⁶ La melodia è bipartita e suddivide pertanto il testo in distici. Negli esempi di seguito proposti i contenuti poetici riflettono varie declinazioni del sentimento amoroso.

Un esempio di *canzuna* nello stile dei carrettieri è costituito dalla seguente quartina registrata a Roccamena dalla voce di Giuseppe Altamore.²⁷ La melodia si snoda con profilo

²⁶ Per una analisi delle modalità stilistiche e formali dei canti contadini si vedano Bonanzinga 1995b e Garofalo 1997.

²⁷ Supporto Sicilia 12, A6.

discendente entro un *ambitus* di ottava, procedendo in prevalenza per gradi congiunti (fa eccezione l'incipit di ogni distico). Ai versi cantati, che riprendono un topos ricorrente nel repertorio dei carrettieri, segue una tipica esortazione rivolta all'animale ([Audio 2](#)):²⁸

(e) *Nunni lu fazzu cchiù lu carritteri*
 (a) *ca lu cavaddu un mmi voli tirari.*
 (e) *Ddi la muntata di Musulumeli*
 (a) *mi casca sottapanza e ppitturali. Ah!*

Non faccio più il carrettiere / perché il cavallo non vuole più tirare. / E nella salita per Mussomeli / si staccano sottopancia e pettorale. Ah!

Giuseppe Altamore esegue inoltre abilmente quattro *canzuni* contadine, probabilmente associate anche al contesto della mietitura, anche se la questione non viene esplicitamente menzionata nelle testimonianze. Nel primo canto troviamo il tema dell'amore coronato nonostante il parere contrario della famiglia dell'uomo.²⁹ Si tratta di una sestina caratterizzata dalla iterazione del secondo distico e del verso conclusivo. A ogni distico corrisponde, come di norma, lo stesso periodo musicale bipartito il cui profilo melodico risulta sostanzialmente discendente entro un *ambitus* intervallare di sesta minore (Fa-Re_b), nel quale la prima frase termina sul V grado (Do) e la seconda sulla tonica (Fa). L'andamento della melodia è sillabico, con brevi melismi con funzione cadenzale in corrispondenza della chiusura del primo emistichio del secondo verso ([Audio 3](#)):

	Rima	Melodia
(e) <i>O bbedda pi lu tantu amari a ttia</i>	A	a
(ae) <i>fui nnimicu cu tutti li mei.</i>	B	b
(e) <i>Mme patri e mme mamma su lu cchiui</i>	C	a
(ie) <i>li me fratuzzi foru tutti sei.</i>	B	b
(ie) <i>Vaia figghiuzza amàmuni nno ddui,</i>	C	a
(a) <i>cu ttia ll'è passari s'anni mei.</i>	B	b

O bella per averti tanto amato / mi sono inimicato tutti i miei. / Mio padre e mia madre sono i peggiori / e i miei fratelli tutti e sei. / Suvvia figliola amiamoci noi due, / devo passare i miei anni con te.

L'evocazione della promessa d'amore attraverso il pegno di un fazzoletto ricamato dall'amata è il tema di quest'altra *canzona*.³⁰ Il testo, costituito da dodici versi a rima alternata,

²⁸ Riguardo ai canti dei carrettieri nella tradizione siciliana si vedano: Guggino 1978, Garofalo 1989, Macchiarella 1989.

²⁹ Supporto Sicilia 10, B8.

³⁰ Supporto Sicilia 10, B10.

è intonato sulla stessa melodia del canto precedente. Il secondo e il sesto distico vengono ripetuti integralmente due volte, mentre nel primo, quarto e quinto distico viene ripetuto il secondo verso. Si osserva inoltre in questa *canzuna* un'articolazione testuale di solito ricorrente nei canti polistrofici di genere narrativo, ovvero la ripetizione di un verso esattamente a metà del testo poetico (versi sesto e settimo), creando così una rima incatenata ([Audio 4](#)):

	Rima	Melodia
<i>(e) Mi primittisti u bbiancu muccatari,</i>	A	a
<i>(a) d'oro e dd'argentu mi ll'à raccamari.</i>	B	b
<i>(ie) Punta pi punta cci scrivi l'amuri</i>	A	a
<i>e nta lu menzu un curuzzu pi signali.</i>	B'	b
<i>(a) Po mi lu port'a lu cium a llavari,</i>	B	a
<i>(e) acqua currenti e ssapuni d'amuri.</i>	A	b
<i>(e) Acqua currenti e ssapuni d'amuri</i>	A	a
<i>(a) ca gni stricuni ti vurrà vasari.</i>	B	b
<i>(e) Poi ie lo stenno all'òchhiu di lu sulì</i>	A'	a
<i>e n-capu na rrosa pi nun s'allurdari.</i>	B	b
<i>Ie po ti lu portu la sira a ddu uri</i>	A	a
<i>ie ppi li vicini tuò un pinsari mali.</i>	B'	b

Mi hai promesso un fazzoletto bianco, / me lo devi ricamare d'oro e d'argento. / Da punta a punta scrivi l'amore / e nel mezzo un cuoricino per segnale [d'amore]. / Poi lo porto a lavare al fiume, / acqua fresca e sapone d'amore. // Acqua fresca e sapone d'amore / ad ogni strofinata vorrei baciarti. / Poi lo stendo alla luce del sole / e sopra una rosa per non sporcarlo. / Poi te lo porto alle due di notte / per non fare pensare male ai tuoi vicini.

Anche a Ribera vengono rilevati alcuni preziosi esempi di canto *alla carrittera* grazie alle esecuzioni di Vincenzo Aprile, all'epoca cinquantenne, molto apprezzate da Ganduscio che si può udire esprimere l'apprezzamento «Bella, questa è molto bella!» alla fine della seguente sestina ([Audio 5](#)):³¹

	Rima	Melodia
<i>Nna vota (e) ca ena turtula addivavu</i>	A	a
<i>la taliàva cchìu di l'arma mia.</i>	B	b
<i>Ca iu l'ali luonghi cci lassavu,</i>	A	a
<i>iu cridennu ca nun si nni ia.</i>	B	b

³¹ Supporto Sicilia 10, B 21.

<i>Si sapìa di tantu (e) nun r'amava,</i>	A'	a
<i>mancu si di la pena ni murìa.</i>	B	b

Una volta che una tortora allevavo, / la curavo più della mia anima. // Le lasciai le ali lunghe, / credendo che non se ne andasse. // Se avessi saputo non ti avrei amato, / anche se ne fossi morto per il dolore.

Il duro lavoro nei campi prevedeva dei momenti di pausa per riposare e mangiare.³² I pasti erano preceduti da preghiere e si concludevano con canti di ringraziamento e lode al Signore. Lo stesso Ganduscio amava eseguire una versione di *Ora c'avemu manciatu e avemu vivutu*, come si può ascoltare nella registrazione dell'incontro avvenuto a casa di Luciano Berio (si veda *supra*). Una esecuzione "sul campo" è invece quella della signora Giovannina di Ribera: *Ora c'àiù manciatu e àiu vivutu*,³³ una preghiera articolata in distici endecasillabi intonati su una melodia dal profilo discendente che si articola in un *ambitus* di ottava, nel quale la prima frase termina sul V grado (Do#) e la seconda termina sul I grado (Fa#). La preghiera si conclude con l'acclamazione a san Calogero, tradizionalmente invocato durante i lavori di mietitura in tutta l'area dell'Agrientino ([Audio 6](#)):

	Rima	Melodia
<i>Ora c'àiù manciatu ed àiu vivutu</i>	A	a
<i>ringraziamu a Ddiu ca cci ll'è ddatu.</i>	B	b
<i>Amari lu vulemu arrisalutu</i>	A	a
<i>a Mmaria Santa e a Ddiu aduratu.</i>	B	b
<i>E ccu tri chiova fu nchiuvatu Ddiu,</i>	C	a
<i>ca senza chiova so Matri Maria.</i>	D	b
<i>Na funtanedda a li pedi di Ddiu</i>	C	a
<i>cala chinu di lacrimi Maria.</i>	D	b
<i>Maria ca di li cieli è la patruna,</i>	E	a
<i>c'ài la parti di l'eterna Gloria.</i>	F	b
<i>Lu Viniri da mortu n'abbannuna,</i>	E	a
<i>Maria ca si lu scrive a ssò memoria.</i>	F	b
<i>Evviva San Calòriu!</i>		

³² Si vedano: Moroni e Vacante 1991: B/3h; Bonanzinga 1995b: 136-138.

³³ Supporto Sicilia 10, B 15.

Ora che ho mangiato e ho bevuto / ringraziamo Dio che ce ne ha fatto dono. // Vogliamo amare fermamente / Maria Santa e Dio adorato. // Dio fu inchiodato con tre chiodi / e senza chiodi sua Madre Maria. // Una fontanella ai piedi di Dio [Gesù] / riempita dalle lacrime di Maria. // Maria è la padrona dei cieli, / e possiede l'eterna Gloria. // Il Venerdì muore e ci abbandona [il Cristo], / Maria se lo scrive nella memoria. // Evviva San Calogero!

I riferimenti alla crocifissione del Cristo e al dolore di Maria che ricorrono in questa preghiera cantata trovano più ampia e completa espressione in un altro repertorio documentato da Ganduscio: i canti eseguiti in occasione della Settimana Santa, di cui rimangono dieci esempi.³⁴

A Ribera sono registrati dalla voce di tre donne altrettante versioni di *Santa Crucidda* e *La sira di li trèvani*, che appartengono al repertorio femminile dei canti della Passione in stile monodico, la cui pratica è attestata fino ai giorni nostri (cfr. Giordano 2016: 199-203). Entrambi i canti successivamente sono stati oggetto di rilevamento a Calamònci nel 1991,³⁵ mentre a Sant'Anna (fraz. di Caltabellotta) ne è stata documentata nel 1996 una variante col titolo *Santa Cruci*.³⁶

Nei suoi appunti dattiloscritti, Ganduscio riporta la testimonianza della signora Paola Riggi riguardo alle modalità con cui si svolgevano i riti del Venerdì Santo a Ribera: «[...] andavano e venivano. Dieci o dodici donne insieme [...] dicevano il Rosario e cantavano Santa Crucidda».³⁷ Il testo di *Santa Crucidda* nelle diverse esecuzioni cambia di poco (omissione o sostituzione di qualche termine all'interno dei versi) e restituisce la vicenda della crocifissione di Cristo attraverso la narrazione della vicenda delle donne devote che si recano in processione e della stessa Maria, madre che esprime in questo momento il più grande dei dolori. L'esecuzione è monodica e la melodia, ripetuta uguale per tutti i distici del testo, ha carattere discendente e si sviluppa entro un ambito intervallare di nona (considerando le note di passaggio degli abbellimenti). La versione che ho scelto di proporre in questa sede, eseguita dalla più anziana fra le signore incontrate da Ganduscio (Maria Cucchiara di 77 anni), è anche la più completa sotto il profilo testuale e risulta qualitativamente migliore sotto l'aspetto esecutivo ([Audio 7](#)).³⁸

*Santa Crucidda vi vegnu a vidiri,
china di sangu vi trovu allagata.*

³⁴ Per gli aspetti antropologici legati ai riti della Settimana Santa in Sicilia, si veda Buttitta 1978. Sui canti polivocali e gli altri repertori vocali e strumentali della Settimana Santa in Sicilia si vedano: Macchiarella 1995a e 1995b; Bonanzinga 2004b e 2014. Per uno sguardo volto anche alla contemporaneità e alle intersezioni fra mondo ecclesistico e tradizione popolare, si veda Giordano 2016.

³⁵ Rilevamento di Giovanni Moroni e Vincenzo Vacante, cfr. Moroni e Vacante 1991: tracce A3e, A3f, pp. 6-7 del libretto allegato. Per un'analisi musicale dello stesso canto si veda Macchiarella 1995b: 90-92.

³⁶ Rilevamento di Giovanni Moroni e Rosario Perricone, cfr. Bonanzinga 1996: traccia 16, pp. 47-48 del libretto allegato.

³⁷ Si tratta dei materiali inediti conservati da Deichman e resi disponibili per la mia indagine (cfr. *supra*). Della signora Riggi non c'è però traccia nei documenti sonori provenienti dal Fondo Leydi.

³⁸ Supporto Sicilia 10, A9.

*Cu fu ch idd'omu chi (vinni) a muriri?
Fu Gesù Cristu ch'appi (o) la lanciata!*

*Un muccuneddu d'acqua nun pott'aviri,
cci dèttiru la sponza co ntussicata.*

*A li prifeta lu ieru a vvidiri
lu dissir' a Maria l'Addulurata.*

*Maria l'Addulurata pòvira donna
videndu a lu so figliu a la cunnanna.*

*Cunnannatu fui di Pilatu ed Hanna,
ca cunnannatu fui di Pilatu ed Hanna.*

*Di l'ura chi lu vittiru a la Cruci,
morsi Maria, Marta e Mmaddalena ie Ssan Giuvanni.*

*«Com'è c'unni'ài è chiànciri làcrimi e sdegno,
c'àiù persu un figliu di trentatrè anni?*

*Trentatrè anni chi fustivu persu
nuddu vi lu detti un'ura (co) di cunortu.*

*La vostra morti la sapiavu certu
quannu facianu urazioni all'ortu.*

*Lu cielu ch'è di nivuru cupertu
ca li campani sunàvanu a mmortu.*

*Ora vidìu stu custatu apertu,
ncrunateddu di spini e n-cruci e mmortu».*

O santa croce vi vengo a vedere, / tutta di sangue vi trovo allagata. // Chi fu quell'uomo che venne a morire? / Fu Gesù Cristo che ricevette il colpo della lancia! // Un poco d'acqua non poté avere, / gli diedero la spugna avvelenata. // I profeti lo andarono a vedere / lo dissero a Maria Addolorata. // Maria Addolorata, povera donna / vedendo suo figlio condannato. // Fu condannato da Pilato e Hanna, / che fu condannato da Pilato e Hanna. // E nell'ora in cui lo videro in Croce, / morì Maria, Marta, Maddalena e San Giovanni. // «Com'è che non devo piangere lacrime e sdegno / che ho perso un figlio di trentatré anni? // Trentatré anni che siete stato perso / nessuno vi ha dato un'ora di conforto. // La vostra morte la conoscevate di certo / quando recitavate le orazioni all'orto. // Che il cielo era ricoperto di nero / e le campane suonavano a morto. // Ora ho visto il costato aperto, / incoronato di spine, in croce e morto.

La sira di li trèvani viene eseguita il Giovedì Santo e il titolo è da ricondurre all'Ufficio delle Tenebre che si svolgeva in questa serata fino al Concilio Vaticano II (cfr. Bonanzinga 2000: 26-27, 35-40). Come per il brano precedente, anche in questo caso l'esecuzione è

monodica e affidata alle donne. Il testo narra della flagellazione di Gesù e riporta un dialogo fra quest'ultimo e la madre, dai contenuti e dai toni familiari e quotidiani: la madre che cerca il figlio; un figlio povero e pieno di piaghe e la madre che cerca di trovargli delle cure; la madre che cerca di convincere i carnefici del figlio a non essere troppo violenti.

Anche di questo canto Ganduscio registrò tre varianti che non presentano fra loro differenze sostanziali, né riguardo al testo né per l'andamento melodico. La più completa e meglio conservata è, ancora una volta, quella eseguita dalla signora Maria Cucchiara,³⁹ che tuttavia presenta l'incipit tagliato a causa del non tempestivo azionamento del magnetofono. Per questo propongo anche la variante eseguita da Maria Marino, che si limita a intonare le strofe iniziali del lungo canto ([Audio 8](#)):⁴⁰

*E la sira di li trèvani
e chi scuru chi faccia,
iv'annannu la Matri Maria
sula senza cumpagnia.*

*E la ncontra San Giuanni:
«Unni iti Matri Maria?»
«E vaju circannu a Ddòmini,
figliu, chiovu di l'arma mia».*

*«Matri mia girativinni
ca la via è luntania,
ca la via è luntania ed è china di petrolia».*

E la sera delle tenebre / che buio che c'era, / andava in giro la Madre Maria / sola senza compagnia. // E la incontra San Giovanni: / «Dove andate Madre Maria?» / «Vado a cercare il Signore, / figlio, sofferenza dell'anima mia». // «Madre mia tornate indietro / che la via è lunga / la via è lunga e piena di pericoli».

Il testo eseguito dalla signora Cucchiara è suddiviso in quartine e talvolta sestine di versi irregolari (in prevalenza novenari). In ogni strofa gli ultimi due versi vengono ripetuti mantenendo inalterata la melodia, che si muove per lo più per gradi congiunti, seguendo la narrazione, entro un *ambitus* di settima (Sol#-Fa#) ([Audio 9](#)).

*A la sira di li trèvani
e chi scuru chi faccia,
iv'annannu la matri Maria
sula senza a cumpagnia.*

*La scontra San Giuanni:
«Unni iti Matri mia?»*

³⁹ Supporto Sicilia 10, A8.

⁴⁰ Supporto Sicilia 10, A5.

*«Vàiu circannu a me' figliu Ddomini
ch'è lu chiovu di l'arma mia».*

*«Aggirativinni Matri mia
ca la via è luntanissima,
ca la via ch'è luntanissima
chena china di petralia».*

*Giungennu darrè li porti
chi sintìa li botti forti:
«Adascio adascio nun dati forti
ca su carnuzzi oh! ddilicati».*

*Nesci uno di dda dintra,
n'ammuttuni dett'a Maria:
«Adascio adascio a chista donna
ca nputiri ca vita a mia».*

*«Comu, donna mi dicisti?
Comu, mamma non mi chiamasti?»
«Ca si mamma vi dicìa,
prestu lu munnu si sfacià».*

*«Mamma mia sugnu malatu»
«Figliu miu ti chiamu lu medicu»
«Mamma mia nun vògliu medicu,
ca nun àiu o chi cci dari».*

*«Mi nni v'ài u a Gesusalemi,
nda li Prìncipi a dimannari:
limòsina faciti
c'ài u un figliu a midicari.
Li piaghi su rrandissime
e li firiti su murtali.».*

*O tu mastru du ddiscepuli
dimmi l'arti chi ssa fari.
«Sacciu fari la cruci a Ddomini
mpressu mpressu pi ddumani».*

*«Nun di la fari tanta randissima
ca Ddomini un po supportari,
ca si fora pi mmia
di cuttuni ci la farrìa».*

*«Malidic' a ttia mastru
tu e l'arte chi ssa fare,
nun ssa possa tu buscare*

a ppani di chiazza ti l' à manciari».
«O tu mastro du ddiscepoli
dimmi l'arti chi ssa fari».
«Sacciu fari li chiovi a Ddomini
mpressu mpressu (o) pi ddumani».

«Nun gli li fari tanti randissimi
ca Ddomini un po suppartari,
ca si fora pi mmia
di cuttuni ci la farrìa
ca si fora pi mmia
senza pizzu ci la farrìa».

«Cummari fimmina, cummari fimmina
ch'ì sta pasta chi stati mpastannu?
L'annu vistu passari a Ddomini
ch'è lu figliu (o) di Maria?».

«Ora ora lu vitti passari
cu na granni cruci n-coddu,
di quant'era rannissima
ca purtari un nni la putia.»
Biniditta sia la pasta
ca divenni disimpastu.
Cummari fimmina cummari fimmina
chi è sta trizza chi state ntrizzandu?
L'annu vistu passari a Ddomini,
ch'è lu figliu (o) di Maria?
«Va itivinni, va itivinni!
Ca un' àiu vistu passari a nuddu»
«Maliditta quella trizza
ca di vènniri s'intrizza».

«A ttia monaca a ttia monaca
Tu c'abiti nni sta badìa
L'atu vistu passari a Ddomini
ch'è lu figliu di Maria?».

«Ora ora lu vitti passari
cu na granni gallaria.
Di russu era vistuto
canusciri nun ni lu potti».
«Ti bbinidicu a ttia monaca
Tu c'abiti nni sta badìa».

«Giuda tradituri
tradimentu a mmia facisti,
a me figliu m'arrubbasti

*pi trenta ddinari ti lu vinnisti,
ca si trenta nun nni l'avìa
cchiù di trenta ti nni darrià.*

*Lu dicìa a San Giovanni
i belli panni si li vinnìa,
ca si trenta nun nni l'avìa
cchiù di trenta ti nni darrià».*

*«Giuda tradituri
tradimentu a mmia facisti
a me figliu m'arrubbasti
pi trenta dinari ti lu vinnìa.*

*Ca si lu dicìa a Maria
lu mantellu si lu vinnìa.
Ca si trenta nun nni l'avìa
cchiu di trenta ti nni darrià».*

Alla sera delle tenebre / oh che buio che c'era, // andava la Madre Maria / sola e senza compagnia. // La incontra San Giovanni: / «Dove andate Madre Mia?» / «Vado a cercare mio figlio, Dio / che è la sofferenza della mia anima» // «Tornate indietro Madre Mia / poiché la via è lunghissima, / che la via è lunghissima / piena piena di pericoli». // Arrivando dietro le porte / si sentivano colpi forti / «Piano piano, non picchiate forte / ché la carne è delicata» // Esce uno da dentro / dà uno spintone a Maria: // «Piano piano a questa donna / che mi ebbe in suo potere». // «Come, hai detto donna? / Perché non mi hai chiamata Madre?» / «Se Madre vi avessi chiamata / subito il mondo si sarebbe distrutto!». // «Mamma mia, sono malato» / «Figlio mio chiamo il medico» / «Mamma mia non voglio medico / che non ho soldi da dargli». // «Me ne vado a Gerusalemme / a chiedere ai Principi: / Fate l'elemosina / che ho un figlio da curare, / le piaghe sono grandissime / le ferite sono mortali». // «O tu, mastro dei discepoli / dimmi qual è la tua arte» / «So fare la croce per il Signore / veloce veloce per domani». // «Non farla troppo grande / ché il Signore non la può reggere, / che se fosse per me / gliela farei di cotone». // «Ti maledico mastro / tu e la tua arte / possa tu non guadagnare / il pane per mangiare». // «O tu, mastro dei discepoli / dimmi qual è la tua arte» / «So fare i chiodi per il Signore / veloce veloce per domani». // «Non farli troppo grandi / ché il Signore non li può sopportare / che se fosse per me / di cotone li farei». // «Comare, comare / cos'è questa pasta che state impastando? / L'hanno visto passare il Signore / che è figlio di Maria?». // «L'ho appena visto passare / con una grande croce al collo / era così grande / che non la poteva portare» / Sia benedetta la pasta [che state impastando] / che non diventi brutta. // «Comare, comare / cos'è questa treccia che state intrecciando? / Hai visto passare il Signore / che è figlio di Maria?» / «Andatevene, andatevene! / Che non ho visto passare nessuno». / «Maledetta quella treccia / che si intreccia di venerdì». // «Tu monaca, tu monaca / che abiti in questa badia / hai visto passare il Signore / che è figlio di Maria?». // «L'ho appena visto passare / con appresso tanta gente, / vestito di rosso / non potevo riconoscerlo». / «Ti benedico monaca / che abiti in questa badia» / «Giuda traditore / mi hai tradita / mi hai rubato mio figlio / lo hai venduto per trenta denari / che se non ne avevi trenta / te ne darei più di trenta. // Lo dicevo a San Giovanni / si vendeva i bei vestiti,

/ che se non ne avevi trenta / te ne darei più di trenta». // «Giuda traditore / mi hai tradita
// mi hai rubato mio figlio / lo hai venduto per trenta denari. // Che se non ne avevi trenta
/ te ne darei più di trenta, / se lo dicevi a Maria / si vendeva il mantello».

Le testimonianze dei due canti della Settimana Santa registrati da Ganduscio a Sant'Anna sono significative anche in relazione a quanto viene ancora oggi praticato nel piccolo centro (si veda *infra*). La signora Elisabetta Sala intona *Senti chi chiantu fa la Madonna* ([Audio 10](#)).⁴¹ La melodia si ripete uguale per ogni distico, muovendosi in un *ambitus* di ottava eccedente (Sol-Sol#), e gravita intorno alla *finalis* Do.

*Senti chi chiantu fa la Madonna
vidennu a lu so Figliu a la cunnanna.*

*A la cunnanna e di la casa n-tornu
fu cunnannatu di Pilatu ed Anna.*

*Chianci oh Maria povira donna,
veni Giuvanni e cuntal'a Mmaria.*

*Veni Giuvanni e cunta lo rippurtu
dimmi s'iddu me Figliu è vivo o mortu.
O morto o vivu e nnui l'atruviremu
la via di Cafasu e nnui fare(mu).*

*Iuncennu a la prima citati
sentu ittari una ccillenti vuci.*

*Li chiova e li martelli su preparati,
rispusi Gesù e dissi: «Oh matri mia!».*

*Rispusi Gesù e dissi: «Oh matri mia!
Vàiu a la morti e pazienza dati».
«Oh Figliu, accusi voli l'Eternu Patri:
iri a la morti stu Figliu nnuccenti!».*

*«Oh Figliu, accusi voli l'Eternu Patri:
iri a la morti stu Figliu nnuccenti!».*

*Pilatu è mmisu comu un präsidenti
vidennu a chill'agnello mmaculatu.*

Senti come piange la Madonna / vedendo suo figlio condannato. // Alla condanna e a casa non fa ritorno / fu condannato da Pilato e Anna. // Piange, Maria povera donna, / vieni Giovanni e raccontalo a Maria. // Vieni Giovanni e racconta il fatto / dimmi se mio figlio è vivo o morto. // O morto o vivo noi lo troveremo / percorreremo la via di Caifa.

⁴¹ Supporto Sicilia 10, B 19.

// Giungendo alla prima città / sento gridare una nobile voce. // I chiodi e i martelli sono preparati, / rispose Gesù e disse: «Oh madre mia!». // Rispose Gesù e disse: «Oh madre mia! / Vado [incontro] alla morte, abbiate pazienza». // «Oh Figlio, così vuole il Padre Eterno: / mandare alla morte questo figlio innocente!». // «Oh Figlio, così vuole il Padre Eterno: / mandare alla morte questo figlio innocente!». // Pilato è come un presidente / vedendo quell'agnello puro.

Di lu Figliu a la licenza è l'altro canto di Passione eseguito da Elisabetta Sala. Nel testo nuovamente ricorre il dialogo tra Maria e Gesù, ma l'esecuzione si limita alle prime tre strofe (si veda *infra*) e la registrazione, probabilmente a causa dello spostamento del registratore, non è di ottima qualità ([Audio 11](#)).⁴²

*Di lu Figliu a la licenza
e ddi vui Matri Maria
e cu n'afflitta rivireenza
lu so cori cci dicia:*

*«Senti Figliu sti paroli
di to mamma benedetta
di to mamma benedetta
e cu na morti a lu so cori
comu mamma sempri afflitta.
E cu cordi e cu catini
e cu cci dava nta li spaddi
e cu cci dava nta li rini,
e cu si sputa nta la vucca
si lu jocanu a la furca».*

Non parra ddocu? Da chiesa parrava? N'atra? Ah ne sacciu zimille, ma unni sù sap'iddu!

Quando il figlio si separa / da voi Madre Maria / e con sofferto rispetto / il suo cuore diceva: // «Ascolta, figlio, queste parole / della tua mamma benedetta / con la morte nel suo cuore / come una mamma sempre sofferente. // Con corde e con catene / e chi gli dava (colpi) sulle spalle / e chi glieli dava sui fianchi, / e chi gli sputa in bocca / [e se lo giocano alla forca]». Non dice così? Parlava della chiesa? Un'altra? Ah ne conosco tantissime, ma chissà dove sono!

Anche a Roccamena Ganduscio raccoglie testimonianze sui canti della Passione, ma con riferimento al repertorio maschile. Da una delle interviste si apprende infatti che Antonino Provenzano e Giuseppe Altamore, fino a qualche anno prima, cantavano durante la Settimana Santa e Provenzano aveva ricoperto pure il ruolo di «capo coro». ⁴³ Riferiscono di come la tradizione delle rappresentazioni sacre della Settimana Santa si fosse ormai persa e ne spiegano le motivazioni. Provenzano ricorda che «C'erano quattro, cinque

⁴² Supporto Sicilia 10, B 20.

⁴³ Supporto Sicilia 10, A 10.

ragazzi che cantavano tutti la stessa cosa. [Adesso] il prete, siccome io sono comunista e a lui sembra che noi comunisti siamo persone selvagge, ha detto “Non lo vogliamo”. E ancora: «Io avevo una passione enorme per queste cose, da quando ero bambino cantavo sempre [...] ora queste cose si stanno perdendo, cantano altre cose che per me non vanno. Le femmine non le sanno più». Giuseppe Provenzano aggiunge:

U pisci fete dalla testa dice il proverbio siciliano, e siccome queste cose sacre dipendono dalla chiesa, è la chiesa che non ha voluto farci cantare, noi volevamo cantare e il prete non ha voluto. E così si perde la tradizione. Questa è una cosa che ogni anno cantavamo sempre, specialmente con lui [Provenzano]. Adesso il prete dice che non si canta più. Perché ha le signorine che cantano, la voce delle signorine è meglio di quella degli uomini. Ma cantano cose diverse, cose moderne. Noi cantavamo cose antiche. [...] La tradizione che facevamo noi non c'è più, tutto è rimodernato, e da chi dipende? Dai preti!

Fra i tre canti religiosi registrati a Roccamena, Antonino Provenzano e Pietro Pizzo eseguono un canto della Settimana Santa che riprende il tema della *cerca* dell'Addolorata, già incontrato nella *Sira di li trèvani*, ovvero il racconto del cammino che la Vergine compie in cerca del Figlio condannato a morte, dialogando con gli artigiani (i *mastri*) incaricati di preparare gli “strumenti” della Passione. Nasce un dialogo del tutto umano, in cui la Madre cerca di convincere il fabbro a non realizzare la lancia e i chiodi offrendogli soldi in cambio, ma lui è costretto a rifiutare per non subire la più severa delle punizioni. L'esecuzione avviene all'unisono. Il testo è costituito da distici di endecasillabi. La melodia si ripete uguale in ogni distico, procedendo per gradi congiunti, tranne che per la presenza dell'intervallo La-Do ripetuto in ogni verso, con un melisma discendente in corrispondenza della penultima sillaba di ogni verso. L'emissione vocale è potente e richiama quella delle *canzuni* contadine. Nel primo verso di ogni distico il La costituisce il baricentro su cui ruota la melodia, che poi si sposta sul Re ([Audio 12](#)).

*Maria di nott' e notti caminava
Maria di nott'e nott'appi na nova.*

*(ie) Ia spuntari nta na strata nova
na porta d'un firraro aperta iera:*

*«O mastriceddu chi faciti a st'ura?
chist' unn' è ura di putia aperta».*

*«Stàiu facennu na lancia e ttri cchiova
(ie) pi lu Figghiu amatu di Maria».*

*«O mastriceddu s'un nni li vuo fari
di novu ti la pagu la mastria».*

*«O cara donna un nni lu pozzu fari
ca d'unn'è Ggèsu ci mettin' a mmia».
«O mastriceddu mi lu vo mparari
runn'è stu Figghiu amatu di Maria?».*

*«O cara donna si cci voli iri
lo stesso sangu cci mpara la via».*

*Maria ittò na vuci e si ntratinni
chi pers'un Figghiu di trentatrè anni.*

*«Trentatri anni sti vrazza ti tinni
ora si mmisu a sta cruci di peni.*

*O Figghiu di sta cruci scinni scinni
chi c'è la mamma tua chi t'addifenni.*

*Scura lu sulì e scura la luna
a mmia mi manca la forza e la lena».*

*D'unn'àiù all'atri figghi me nnucenti
ca ti chiancissi piatusamenti.*

Maria di notte camminava / Maria di notte ebbe una [notizia] nuova. // Spuntò in una strada nuova / la porta di un fabbro era aperta: // «Oh mastro, cosa fate a quest'ora? / Questa non è ora di tenere aperta la bottega». // «Sto facendo una lancia e tre chiodi / per l'amato figlio di Maria». // «Oh mastro, se non li vuoi fare / ti pago di nuovo il lavoro». // «Oh cara donna, non posso farlo / altrimenti dove c'è Gesù mettono me». // «Oh mastro, mi vuoi spiegare / dov'è il figlio amato di Maria?». // «Oh cara donna se ci vuole andare / la strada gliela indica lo stesso sangue». // Maria gridò e si fermò / ché perse un figlio di trentatré anni. // «Queste braccia ti hanno tenuto trentatré anni / ora sei in questa croce di dolore. // Oh figlio scendi da questa croce / che c'è tua mamma che ti difende. // Tramonta il sole e tramonta la luna / a me mancano la forza e la voglia». // Dove ho gli altri figli miei innocenti / così ti piangerei più mestamente.

Fra i generi musicali di pertinenza prettamente femminile spicca la ninnananna.⁴⁴ Ganduscio ne registra un tipico esempio in lingua siciliana dalla voce della madre. Il testo è costituito da una quartina iniziale, in cui viene invocato sant'Antonino⁴⁵ per favorire il sonno del bimbo (o della bimba), seguito da una sestina in cui si rievoca un episodio dell'infanzia di Maria. Il parallelismo con figure sacre ricorre ampiamente in questo repertorio di canti intimamente connessi al periodo infantile, rivestendo finalità di ordine augurale e propiziatorio (cfr. Naselli 1948). La ninnananna è intonata su una melodia

⁴⁴ Si vedano Naselli 1948; Bonanzinga 1995c: 5-14; Bonanzinga 2013:193-196.

⁴⁵ Si segnala che la quartina con cui inizia questo brano, si trova all'interno della ninnananna di la *naca* (*Figliu beddu mè c'avi lu sonnu*) registrata da Giovanni Moroni nel 1992 a Calamònci (edita in Bonanzinga 1995c: traccia 3).

bipartita dal profilo discendente che si muove entro un *ambitus* di sesta. L'andamento è sillabico e accompagna la prosodia dei versi ([Audio 13](#)):⁴⁶

*Sant'Antuninu calati calati
ca iu l'annacu e bbu l'addummisciti.
L'addummisciti tri vvoti lu jornu,
la sira e lla matina.*

*Sant'Anna e San Jachinu era cuntenti,
virennu a Maruzzedda (o) caminari.
E la purtaru nti li so parenti
pi ddaricci cosuzzi (o) di manciari.
Cci dèttiru pumidda cannameli
e l'acqua rrosa (e) di lu spiziàli.*

Sant'Antonio venite, venite / che io lo dondolo e voi l'addormentate. / L'addormentate tre volte al giorno, / la sera e la mattina. // Sant'Anna e San Gioacchino erano contenti, / vedendo Maruzzella camminare. / E la portarono dai suoi parenti / per darle cosette da mangiare. / Le diedero mele dolcissime / e l'acqua di rose preparata dallo speciale.

Se i canti contadini di repertorio maschile e quelli religiosi prevalentemente eseguiti dalle donne costituiscono il nucleo più ampio e significativo delle audioregistrazioni effettuate da Ganduscio, vanno segnalate anche altre tipologie presenti nella raccolta: le canzonette satiriche con chitarra registrate in territorio riberese, segnate purtroppo dai problemi esecutivi sopra ricordati, e alcune sonate con il flauto di canna registrate a Roccamena (si veda *infra*). Queste ultime, dai brevi commenti che si ascoltano nella registrazione, erano versioni strumentali eseguite col *friscalettu* di canzonette che si usava intonare soprattutto nel corso di momenti conviviali.

L'esempio qui selezionato rientra precisamente in questa tipologia: prima Giuseppe Provenzano accenna la canzone *Abballa Vitidda abballa*, ritmandola con un suono percussivo prodotto tramite un oggetto non identificato, e successivamente Nino Altamore ripete la melodia con il *friscalettu* in versione strumentale. Il testo rispecchia quello della più nota canzone a ballo siciliana: *Abballati abballati fimmini schetti e maritati*, ben nota a Ganduscio anche grazie alla trascrizione musicale inclusa nel *Corpus* di Aberto Favara (1957, II: n. 743). Alle quartine del testo poetico corrisponde una melodia bipartita in tempo ternario e le strofe sono inframmezzate da un ritornello nonsense intonato su una terza frase melodica. Il *friscalettu* riproduce esattamente la sequenza delle tre frasi, iterandole svariate volte ([Audio 14](#)):

*E abballa Vitidda abballa
ed abballa Batasanu.
E s'un abballi bbonu
né ti canto e né tti sonu!*

⁴⁶ Supporto Sicilia 10, B13.

E balla *Vitidda* [dim. da Vita] balla, e balla *Batasanu* [sic. Sebastiano]. / E se non balli bene / non canto e non suono!

5. Ritorno sui luoghi di Ganduscio: una verifica nel 2022

Sessant'anni dopo le indagini condotte da Ganduscio sono tornata nei luoghi da lui visitati per constatare quanto ancora ne permanesse. Ne è emerso un quadro variegato che va dalla totale scomparsa di quanto era più strettamente associato ai mestieri tradizionali (contadini e carrettieri) alla significativa permanenza dei canti a carattere devozionale, tuttora eseguiti nell'ambito dei consueti contesti rituali.

L'indagine che ho condotto a Ribera mi ha permesso di appurare che il canto *Santa Crucidda*, documentato da Ganduscio soltanto attraverso esecuzioni femminili, fino all'inizio degli anni Novanta del secolo scorso era eseguito anche dagli uomini in occasione del Venerdì Santo per contribuire a drammatizzare la Crocifissione del Cristo al Calvario. Ultimi eredi di questa pratica esecutiva sono stati i fratelli Antonino e Francesco Cavalcante, di cui esistono alcune fotografie riprese da Salvatore Castelli (Fig. 9) e un'audioregistrazione effettuata da Carmen Zito (fuori contesto e a una sola voce, [Audio 15](#)).⁴⁷ Considerando che i canti della Passione di tradizione maschile in quest'area sono di norma eseguiti in forma polivocale, si può ipotizzare che i Cavalcante fossero gli ultimi rappresentanti di una tradizione che in passato poteva essere caratterizzata da una maggiore complessità performativa e che si era andata via via impoverendo, fino a spegnersi del tutto con la loro scomparsa. Resta il fatto che melodia e stile esecutivo sono molto distanti da quanto rilevabile in ambito femminile, così come è significativo osservare che nel momento culminante della Passione fossero uomini e non donne a essere al centro della scena rituale.⁴⁸ La melodia, di andamento discendente, si muove in un *ambitus* di ottava, è in stile sillabico con un breve melisma sulla penultima sillaba di ogni distico, e viene ripetuta invariata ogni due versi. Nella terza, quarta e quinta strofa ogni distico viene cantato due volte. Si nota come nell'ultima strofa il racconto dell'Addolorata si interrompe lasciando il posto a una preghiera, una richiesta di perdono a Dio, in questi versi la melodia cambia e lo stile diviene a tratti più declamato:

*Santa Crucidda vi vegnu a vidiri,
china di sangu vi trovu allagata.
Cu fu chidd'omu ca vinni a muriri
fu Gesù Cristu c'appi (o) la lanciata.
Dumanna un Muccuneddu d'acqua e un pott' aviri,
ci detturu la sponsa o ntussicata.*

⁴⁷ Carmen Zito, impegnata tra l'altro nella direzione della corale della Chiesa Madre di Ribera, riferisce di non avere mai assistito a una esecuzione polivocale di *Santa Crucidda*. Il suo rilevamento, rimasto inedito, è stato effettuato nel 1991 a casa del signor Antonio Cavalcante.

⁴⁸ Sul ruolo della donna nei rituali festivi e sulle distinzioni dei ruoli fra uomini e donne, si veda in particolare Giallombardo 1990: 39-44. Per una disanima storica sulle competenze delle donne sul piano musicale e coreutico in riferimento alla Sicilia, si veda Bonanzinga 2016b.



FIGURA 9. Ribera 1990 ca. Francesco e Antonino Cavalcante eseguono *Santa Crucidda* il Venerdì Santo al Calvario (foto Salvatore Castelli).

*Ntussicatedda fu dda lingua santa,
chidda chi cci mparava la duttrina.*

*Maria l'Addulurata pòvira donna,
vidennu a lu so Figliu a la cunnanna.
A la cunnanna ca la casa un turna,
fu cunnannatu di Pilatu e Anna.*

*Piglia li scali e me Figliu scinni,
quantu cci baciù sti sacrati carni.
Come l'è cchiànciri [...],
ca persi un Figliu di trentatrè anni.*

*Trentatrè anni chi fustivu sulu,
nuddu vi detti un'ura di cunortu.
La vostra morti la sapiavu certu,
quannu faciavu razioni all'ortu.*

*La lampa s'astutà nun c'è chiù ògliu,
è signu lu ch'è morto e lu me Figliu.
Si l'acqua di lu mari fussi ògliu,
ca ci addumassi la lampa a me Figliu.*

*Va iti nta lu mastru di li chiova
cci li faciti fari logni e fini.
Cci li faciti fari logni e fini
c' ann'appizzari sti carnuzzi divini.*

*Perdono mio Dio, mio Dio perdono,
perdono mio Dio, perdono pietà.
Peccati non più peccati non più,
son tanti coltelli al cuore di Gesù,
son tanti coltelli al cuore di Gesù!*

O santa croce vi vengo a vedere, / tutta di sangue vi trovo allagata. / Chi fu quell'uomo che venne a morire? / Fu Gesù Cristo che ricevette il colpo della lancia! // Chiede un poco d'acqua e non poté avere, / gli diedero la spugna avvelenata. / Fu avvelenata quella lingua santa, / quella che ci insegnava la dottrina. // Maria Addolorata, povera donna, / vedendo suo figlio condannato. / Condannato, che non torna a casa / fu condannato da Pilato e Hanna. // Prendi la scala e mio figlio scende [dalla croce] / così gli bacio questa carne sacra. / Come posso non piangere, oh amici / che ho perso un figlio di trentatré anni. // Trentatré anni siete stato solo, / nessuno vi ha dato un'ora di conforto. / La vostra morte già la conoscevate / quando facevate le orazioni all'orto. // La lampada si è spenta, non c'è più olio, / è il segno che mio figlio è morto. / Se l'acqua del mare fosse olio, / accenderei la lampada a mio figlio. // Andate dal mastro dei chiodi / fateglieli fare lunghi e sottili. / Fateglieli fare lunghi e sottili / che devono attaccare le carni divine. // Perdono mio Dio, mio Dio perdono, / perdono mio Dio, perdono pietà. / Peccati non più, peccati non più / sono tanti coltelli al cuore di Gesù / sono tanti coltelli al cuore di Gesù.

Attualmente *Santa Crucidda* a Ribera viene eseguita nella chiesa di San Giovanni Bosco il Giovedì Santo dopo la mezzanotte e il Venerdì Santo durante la funzione della Deposizione. Il rilevamento è stato effettuato nella chiesa di San Giovanni Bosco ma non in circostanze contestuali. Il testo è stato trascritto da una componente del coro, Antonella Marturano, che racconta di quando lo ascoltava cantato dalla nonna, e gli esecutori leggono questo testo dattiloscritto seguendo al contempo Daniele Blandino in veste di direttore del coro. L'andamento della melodia è sillabico. L'esecuzione, dalla seconda strofa, diventa a due voci: si tratta di una recente introduzione degli stessi esecutori dovuta a una loro scelta estetica, ritenendo così di "arricchire" il canto (Fig. 10; [Video 1](#)).⁴⁹

*Santa Crucidda vi vegnu a vidiri,
china di sangu vi trovu allagata.
Cu fu chidd'omu chi vinni a muriri
fu Ggesù Cristu ch'appi la lanciata.*

*Un Muccuneddu d'acqua un potti aviri,
cci detturu la sponsa ntussicata.
Ntussicatedda fu dda lingua santa,
chidda chi nni mparava la duttrina.*

⁴⁹ Rilevamento del 6/12/2022. Coro della chiesa di San Giovanni Bosco: Maria Girolama Lo Monaco, Vincenza Perricone, Maria Carmela Miceli, Elisa Ganduscio (la cui nonna paterna e Giuseppe Ganduscio erano figli di cugini), Antonella Marturano, Daniele Triolo, Giovanni Caruana, Daniele Blandino. Il coro esegue il lamento seguendo il testo dattiloscritto.



FIGURA 10. Ribera, 6 dicembre 2022. Il coro della chiesa di San Giovanni Bosco in occasione del nostro rilevamento: Maria Girolama Lo Monaco, Vincenza Perricone, Maria Carmela Miceli, Elisa Ganduscio, Antonella Marturano, Daniele Triolo, Giovanni Caruana, Daniele Blandino (foto Sergio Bonanzinga).

*Di l'ura chi lu misiru a la cruci,
Maria Marta Maddalena e ssan Giuanni.
E li profeti lu eru a bbidiri,
lu dissiru a Maria l'Addulurata.*

*Maria l'Addulurata povira donna,
vidennu lu so Figliu a la cunnanna.
A la cunnanna ca la casa un torna,
fu cunnannatu di Pilatu e Anna.
Piglia sti scali e me Figliu scinni,
quantu ci vasu sti sacrati carni.
Com'è ca unn'è cchianciri amici o digni,
ca persi un Figliu di trentatri anni.*

*Trentatrì anni chi fustivu persu,
nuddu vi detti un'ura di cunortu.
La vostra morti la sapiavu certu,
quannu faciavu orazioni all'ortu.*

*L'àriu ca di nivuru è cupertu,
ca li campani sunavanu a mmortu.
Ora c'aviti stu custatu apertu
ncrunateddu di spini e n'cruci è mortu.*

La lampa s'astutà nun c'è cchiù ogliu,

*chistu è lu signu ca murì me Figliu.
Si l'acqua di lu mari fussi ogliu,
ca ci addumassi la lampa a me Figliu.
E cu ll'à ntisu pi devozioni,
dicennu un Credu a la Morti e Passioni.*

Santa croce vi vengo a vedere / vi trovo tutta bagnata di sangue. / Chi fu quell'uomo che venne a morire, / fu Gesù Cristo che ricevette un colpo di lancia. // Non poté avere un sorso d'acqua, / gli diedero la spugna avvelenata. / Fu avvelenata quella lingua santa / quella che ci insegnò la dottrina. // Nel momento in cui lo misero in croce / Maria, Marta, Maddalena e San Giovanni. / E i profeti lo andarono a vedere, / lo dissero a Maria Addolorata. // Maria Addolorata povera donna / vedendo suo figlio condannato. / Condannato che non torna a casa / fu condannato da Pilato e Anna. // Prendi queste scale e mio figlio scende, / così gli bacio queste carni sacre. / Come posso non piangere o degni amici, / che ho perso un figlio di trentatré anni. // Trentatré anni che siete stato perso / nessuno vi diede un'ora di conforto. / La vostra morte già la conoscevate di certo, / quando facevate orazioni all'orto. // Il cielo è coperto di nero, / le campane suonavano a morto. / Ora che avete il costato aperto / incoronato di spine, in croce e morto. // La lampada si è spenta non c'è più olio, / questo è il segno che morì mio figlio. / Se l'acqua del mare fosse olio, / accenderei la lampada a mio figlio. // E chi lo ha ascoltato per devozione, / recitiamo un Credo per la morte e passione.

A Sant'Anna ho potuto verificare quanto ancora sia viva e sentita la tradizione legata ai rituali della Settimana Santa. Fra le persone che vi dedicano maggiore impegno figurano proprio le nipoti della signora Elisabetta Sala, la cui voce fu a suo tempo immortalata da Giuseppe Ganduscio: Elisabetta Tallo (n. 1957) e Vita Tallo (1966), e una pronipote, Carmelina Sala (n. 1983) (Fig. 11), incontrate nella chiesa di Montevergini. L'intero repertorio dei canti associati alla Settimana Santa viene tra l'altro tramandato dalle signore di Sant'Anna in fogli dattiloscritti basati su quanto è riportato su un precedente quaderno manoscritto, composto da una copertina in pelle e fogli di quaderno a quadri tagliati a metà e incollati (Fig. 12). La signora Vita Tallo racconta che, essendo tradizione fin da quando era bambina partecipare alla *Santa Crucidda*, lei si recò a casa di una zia per ricopiare i testi dei canti, testi che la zia aveva a sua volta scritto in «libretti piccoli». ⁵⁰ Questa tradizione si è perpetrata nel tempo e «le ragazzine venivano a casa mia e li copiavano da questo libretto, oppure dalle nonne, dalle zie». Continua il racconto la signora Elisabetta Tallo: «Mia nonna [Elisabetta Sala] aveva dei fogliettini di quaderno a quadri, me lo ricordo benissimo, con tutti questi canti scritti, e questo libretto mia nonna, siccome le

⁵⁰ Questa pratica della trascrizione dei canti in libretti si ricollega alla complessa questione dei modi di produzione e circolazione della poesia religiosa e a come la Chiesa abbia fatto ricorso alla scrittura come mezzo controllabile per fissare e diffondere specifiche norme, attraverso l'attività dei cantastorie, anche nei ceti popolari. Sul ricorso alla scrittura fra i cantastorie orbi di Palermo e Messina, si vedano rispettivamente Guggino 1988 e Bonanzinga 2019; sulla pratica dei cantori della Settimana Santa di avere quaderni con i testi scritti e di portarli in processione, si veda in particolare Macchiarella 1993. Per un inquadramento teorico generale dei comportamenti nell'ambito delle culture a oralità "mista" (che convive con pratiche di scrittura), si veda specialmente Ong 1986.



FIGURA 11. Sant'Anna di Caltabellotta, 24 settembre 2022. Coro del Venerdì Santo in occasione del nostro rilevamento, da sinistra: Vita Tallo, Carmelina Sala, Elisabetta Tallo (foto S. Bonanzinga).

figlie non erano portate tanto per la chiesa, lo ha dato alla nuora, che è mia zia Carmela Sala, [la quale quando ha smesso di andare in chiesa] ha dato questo libretto a mia zia, [ma] non siamo riusciti a trovarlo». La fase ulteriore, quella odierna, la spiega durante il nostro incontro Carmelina Sala:

Dopo tanti anni, siccome non è facile ricopiare tutti questi quaderni che sono stati scritti in dialetto, molte persone chiedevano di fare delle fotocopie oppure di fare un libretto. Quindi abbiamo deciso, quando abbiamo fatto la raccolta porta a porta⁵¹ di regalare alle famiglie questo prezioso libretto, che è stato stampato in tipografia, con una breve introduzione sulla storia di Sant'Anna e sui canti, e le persone sono rimaste talmente contente che hanno iniziato a darci delle donazioni che noi abbiamo restituito alla chiesa e utilizzato per la festa.

La signora Elisabetta Tallo racconta di quando arrivò a casa sua «un signore con una valigetta contenente un registratore con le bobine piccole», ma data la tenera età sua e del fratello i due vennero invitati a restare chiusi in una stanza per non disturbare durante la registrazione. I canti eseguiti da Elisabetta Sala fanno ancora oggi parte di quella che a Sant'Anna viene chiamata *a santa Crucidda*, cioè la successione di rosari e canti devozionali che vengono eseguiti dalle donne dopo la prima messa delle 6:30 del mattino il Venerdì e il Sabato Santo e la domenica di Pasqua. Si tratta di un momento

⁵¹ Carmelina Sala qui si riferisce alla raccolta di donazioni per sovvenzionare l'organizzazione delle celebrazioni della Settimana Santa, attraverso l'offerta libera di denaro da parte dei cittadini di Sant'Anna. L'organizzazione è a carico di un comitato di cui fanno parte ragazze e ragazzi non ancora sposati. Nel libretto, stampato in una tipografia di Ribera, non è impressa la data di stampa, le signore intervistate affermano che risale al 2010 circa. Più di una volta nel corso dell'incontro le informatrici hanno sottolineato come, nel ricopiare i canti ai fini della stampa, chi ha fatto il lavoro ha "sbagliato" adattando talvolta dei termini alla parlata riberese, diversa da quella di Sant'Anna.

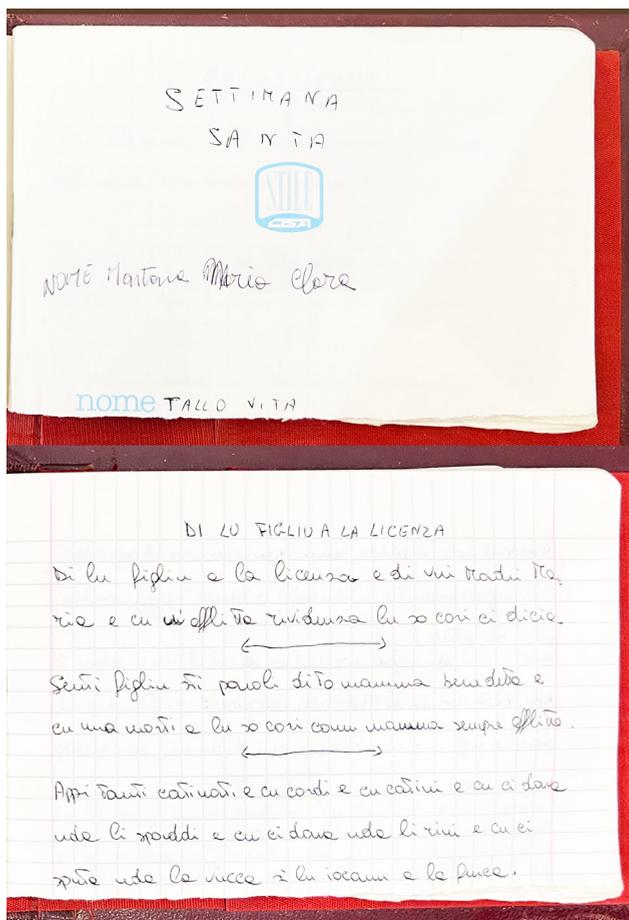


FIGURA 12. Sant'Anna di Caltabellotta, 24 settembre 2022. Frontespizio e pagina iniziale del quaderno manoscritto con i canti devozionali appartenente a Vita Tallo (foto S. Bonanzinga).

vissuto con grande partecipazione dalla comunità, in quanto rappresenta la ricerca che Maria e le pie donne fanno di Gesù (cfr. *supra*). Dopo la funzione liturgica nella Chiesa Madre di San Pellegrino, muove in processione il corteo che recita i rosari.⁵² Tutti i canti vengono intonati coralmemente all'unisono. Come promemoria, le devote impiegano un dattiloscritto stampato a cura della Parrocchia di San Pellegrino (Fig. 13). Durante il triduo pasquale, come da tradizione antica, vengono suonate le *tràccule*, normalmente

⁵² Lungo il percorso che va dalla chiesa Madre di San Pellegrino alla chiesa di Santa Maria di Montevergini (luogo anche del Calvario) si eseguono il "rosario doloroso" e il "rosario Mariano". Da lì verso la chiesa del Collegio e poi di ritorno alla chiesa Madre viene eseguito il "rosario del Venerdì Santo" detto anche di *lu bon Signuri*, nel quale vengono richiamati i simboli della Passione (spine, chiodo della mano destra, chiodo della mano sinistra, chiodo dei piedi, lancia).

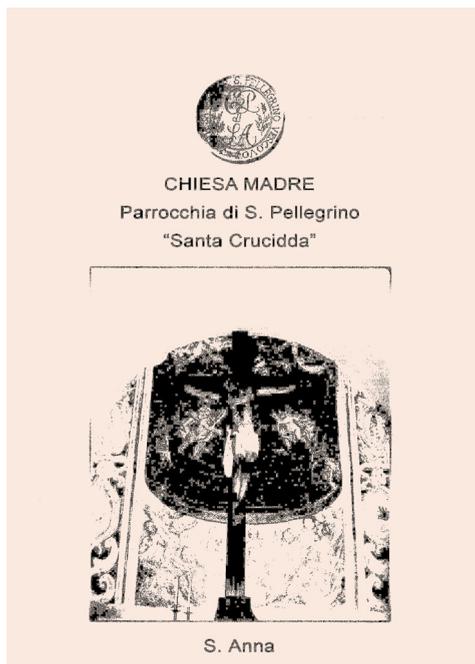


FIGURA 13. Sant'Anna di Caltabellotta, 24 settembre 2022. Copertina del libretto dattiloscritto con i canti della Settimana Santa (foto L. Hoffmann).



FIGURA 14. Sant'Anna di Caltabellotta, 24 settembre 2022. Calogero Sabella suona la *tràccula* alla fine di un canto (foto S. Bonanzinga).

da bambini o ragazzi (Fig. 14) la cui funzione, sia di lutto sia di richiamo, è stata così esposta da Carmelina Sala:⁵³

Durante la Cena Domini del Giovedì Santo dopo la presentazione del pane e del vino, dopo l'eucarestia, anticamente si legavano le campane. Le campane, che venivano suonate con le corde, venivano legate e non potevano suonare più fino al sabato notte, quando si proclamava la Resurrezione. Al posto delle campane viene sonata dai ragazzi del paese la *tràccula* durante la Consacrazione, come segno che si sta entrando nella fase della Passione di nostro Signore Gesù. Subito dopo la fine della funzione in Cena Domini nel nostro paese si fa una veglia di preghiera, che viene sempre annunciata dal suono di queste *tràccule* per le vie del paese. La stessa cosa avviene la mattina verso le 4:30-5 un gruppo molto nutrito di ragazzi si reca per le vie del paese e avvisa tutte le donne di prepararsi perché sta per cominciare la *Santa Crucidda*. La stessa cosa avviene il Venerdì Santo per la Via Crucis, per la processione del pomeriggio e il Sabato per ricordarci che, anche se è vicina la Pasqua, siamo sempre in un giorno di silenzio.

Quando la processione giunge in ognuna delle tre chiese viene eseguita una Salve Regina, rispettivamente la Salve Regina “lunga”, *Di vui Salve Regina* (Salve Regina “corta”), e “Salve Regina dell’Aurora”. La “Salve Regina del Buon Consiglio”, cantata in chiesa Madre la Domenica di Pasqua al ritorno dal Sepolcro, è detta “Salve Regina della zza Sabetta”, cioè Elisabetta Sala.

Il pomeriggio del Venerdì Santo uscendo dalla chiesa di Montevergini, rivolte verso il Calvario le donne intonano *O Santa Cruci* e altri canti “dolorosi”, fra cui *Senti chi chiantu fa la Madonna* e *Di lu figliu a la licenza*.⁵⁴ Sempre il Venerdì Santo, la sera, dopo tutte le funzioni e dopo la deposizione di Cristo dalla Croce ha luogo una processione durante la quale una piccola statua della Madonna Addolorata viene trasportata dalle ragazze del comitato organizzatore che indossano delle mantelline nere, mentre l’urna con Cristo morto viene trasportata a spalla dai portatori uomini che indossano casacche rosse. Questo corteo funebre attraversa tutto il percorso e le vie del paese fermandosi solo alla Chiesa Madre, dopodiché l’urna viene riportata alla chiesa di Montevergini.

Rispetto alla versione eseguita da Elisabetta Sala (vedi *supra*), il canto presenta altri due distici finali ([Video 2](#)).

*Senti chi chiantu fa la Madonna
vidennu a lu so figliu a la cunnanna.*

*A la cunnanna e da la casa ntornu
fu cunnannatu di Pilatu e Anna.*

*Nun chianciri cchiù ca nun ci torna
ch'è ghiuntu in casa di Pilatu ed Hanna.*

⁵³ I giovani Calogero Sabella (n. 2011) e Ivan Profeta (n. 2008) fanno parte del gruppo di ragazzi di Sant’Anna che suonano le *tràccule* contribuendo a mantenere viva questa antica tradizione.

⁵⁴ Supporto Sicilia 10, B19 – B20.

*Piange Maria, povera donna!
Veni Giuvanni e cùntalu a Maria.
Veni Giuvanni e cùntami un rapportu
dimmi si ddu me Figliu è vivu o mortu.*

*O vivu o mortu nui lu truveremu
la via di Caifassi nui faremu.
Iuncennu a la prima citati
senti ittari una ccillenti vuci.
Li chiova e li marteddi sun preparati.
Risposi Gesù e dissi «Oh matri mia!»*

*Risposi Gesù e dissi «Oh matri mia!
Vaju a la morti e pacienza dati!»*

*«Figliu, accusi voli l'Eternu Patri:
jiri a la morti stu figliu nnuccenti!»*

*Pilatu è misu comu un präsidenti
vidennu a quell' agnello immacolato.*

*Ora ca vinni un ordini spaventu,
ora ca vinni un surdatu romanu.*

*E iddu prega pi la passioni
dicennu: «Nun credu a la morti e passioni».*

Senti come piange la Madonna / vedendo suo figlio condannato // Condannato e [...] / fu condannato da Pilato e Anna. // Non piangere più che non ritorna / è arrivato a casa di Pilato e Anna // Piange Maria, povera donna! / Vieni Giovanni, e raccontalo a Maria. // Vieni Giovanni e raccontami il fatto / dimmi se mio figlio è vivo o morto. // Vivo o morto lo troveremo / percorreremo la via di Caifa. // Giungendo alla prima città / sento gridare una nobile voce. // I chiodi e i martelli sono pronti. / Rispose Gesù e disse: «Oh madre mia!» // Rispose Gesù e disse: «Oh madre mia! / Vado a morire, abbiate pazienza» // «Figlio, il Padre Eterno vuole così: / mandare a morire questo figlio innocente!» // Pilato è come un capo / vedendo quell'agnello immacolato. // Ora che è arrivato un tremendo ordine, / ora che è arrivato un soldato romano. // E prega per la Passione / dicendo: «Non credo alla morte e alla Passione».

L'altro canto che venne registrato da Ganduscio e fa parte tutt'oggi del repertorio dei lamenti della Settimana Santa è *Di lu Figliu a la licenza*. Mentre Elisabetta Sala come si è visto intonò soltanto le prime tre strofe, l'intero canto ne comprende venticinque, la maggior parte quartine. In ogni strofa gli ultimi due versi vengono ripetuti due volte. Di questo canto, che dura oltre 18 minuti nella versione integrale tuttora eseguita dalle donne nel corso della processione, riporto le prime tre strofe e le tre conclusive seguite dal suono della *tràccula* ([Video 3](#)):

*Di lu Figliu a la licenza
e di vui Matri Maria
e cu n'afflitta rivirezza
lu so cori cci dicìa:*

*«Senti Figliu sti paroli
di to mamma benedetta
di to mamma benedetta
e cu na morti a lu so cori
comu mamma sempri afflitta.*

*Appi tanti ncatinati
e ccu cordi e cu catini
e ccu cci dava nda li spaddi
e ccu cci dava nda li rini
e ccu si sputa nda la vucca
si lu jocanu a la furca».*

[...]

*Lu scinnèru di la Cruci
nbrazza lu dèttiru a Maria
«E nbrazza t'àiù, Figliu duci
comu morsi armuzza mia!*

*Li to aricchi unn ànnu ntisa
la to vuccuzza è sempri chiusa
e lu me cori chi cchianci a stisa
comu mamma rispittusa».*

*«Datinillu, gran Signura!»
«E no, un mi lu livàti
ec'avi a gghiri n sepultura
Oh crudili, oh spietati!
Ed ohimè, curuzzu, ohimè
nun lu viditi ca mortu eni?»*

Quando il figlio si separa / da voi Madre Maria / e con sofferto rispetto / il suo cuore diceva: // «Ascolta, figlio, queste parole / della tua mamma benedetta / con la morte nel suo cuore / come una mamma sempre sofferente. // Era tutto incatenato / con corde e con catene / e chi gli dava (colpi) sulle spalle / e chi glieli dava sui fianchi / e chi gli sputa in bocca / [e se lo giocano alla forza]. // Lo deposero dalla croce / lo diedero in braccio a Maria / «E ti ho in braccio, figlio dolce / come sei morto, anima mia! // Le tue orecchie non ascoltano più / la tua boccuccia è sempre chiusa / e il mio cuore piange a dritto / come una mamma rispettosa». // «Datelo a noi, grande Signora!» / «Ma no, non toglietemelo / ché deve essere sepolto / oh crudeli oh spietati! / E ohimè, cuore, ohimè / non vedete che è morto?».

Probabilmente già soddisfatto delle versioni del canto *Santa Crucidda* rilevate a Ribera (vedi *supra*), Ganduscio non ne registra la versione eseguita a Sant'Anna, che fra l'altro coincide pressoché letteralmente con la denominazione attribuita all'intera azione rituale del Venerdì Santo, detta appunto *a santa Crucidda*. Ritengo tuttavia pertinente considerare anche l'attuale esecuzione di questo canto, che si pone quale importante tassello comparativo nell'ambito di un repertorio femminile territorialmente circoscritto ([Video 4](#)).

*O Santa Cruci vi vegnu a vidiri
tutta di sangu vi trovu allagata.
Cu fu chidd'omu chi vinn'a muriri?
Fu Gesu Cristu c'appi la lanciata.*

*Lu misiru a la cruci e Maria vinni,
cu Marta, Maddalena e San Giovanni.
Piglia sta scala ed a me figliu scinni,
quantu cci vasu sti so santi carni.*

*Ca li profeti lu ieru a scinniri,
mbrazza lu detturu a Maria l'Addulurata.
Cunsidira Maria povira donna,
vidennu a lu so figliu a la cunnanna.*

*Ca la cunnanna e dda la casa ntorru,
fu cunnannatu di Pilatu ed Anna.
Com'è co nn'è cchianciri amici nnigni
ca persi un figliu di trentatri anni.*

*Trentatri anni chi fustivu spersu,
manc'avistivu un'ura di cunortu.
La santa morti la sapiavu certu
quannu faciavu urazioni all'ortu.*

*Ca l'ariu di nivuru è cupertu,
ca li campani sunavanu a mmortu.
Ora c'aviti lu custatu apertu,
ncrunateddu di spin' e ncruc' e mmortu.*

*Sta razioni è ditta a nnomu vostru
Dicemu nn'Ave Maria ed un Padre Nostru.*

Oh Santa Croce vi vengo a vedere / vi trovo tutta bagnata di sangue. / Chi fu quell'uomo che è venuto a morire / fu Gesù Cristo che ricevette un colpo di lancia. // Lo misero in croce / e Maria venne / con Marta Maddalena e San Giovanni. // Prendi questa scala e scendi mio figlio, / così gli bacio queste sue santi carni. // I profeti andarono a deporlo [dalla croce] / e lo diedero in braccio a Maria l'Addolorata. / Considera Maria povera donna, / vedendo suo figlio condannato. // Che la condanna e dalla casa / fu condannato da

Pilato e Anna. / Come posso non piangere amici degni / che ho perso un figlio di trentatré anni? // Trentatré anni che siete perso / neanche avete avuto un'ora di conforto. / Di certo sapevate della santa morte / quando facevate le orazioni all'orto. // Che il cielo è coperto di nero, / le campane suonavano a morto. / Ora che avete il costato aperto, / incoronato di spine in croce e morto. // Questa preghiera è detta per voi / Diciamo un'Ave Maria e un Padre Nostro.

Nell'ambito delle pratiche rituali tuttora vigenti a Calamònci, un piccolo centro rurale a cinque chilometri da Ribera, ho condotto un rilevamento il Giovedì Santo nel corso del quale ho potuto direttamente constatare la persistenza del canto *La sira di li trèvani* ([Audio 16](#)). Questo fa parte del rito di apertura del triduo pasquale: la sera dopo la messa *in cena Domini* e la benedizione dell'altare della reposizione nella chiesa madre San Vincenzo Ferreri, ha inizio la processione durante la quale la statua della Madonna viene condotta per le vie principali, per essere poi riportata in chiesa. Durante la processione, *La sira di li trèvani* è preceduto dalla recita di alcune preghiere (Padre Nostro, Ave Maria, Gloria) e seguito sempre dalle stesse preghiere e da altri canti anche in italiano accompagnati dal risuonare delle raganelle (*tròcculi*). Al rientro in chiesa la statua della Madonna è collocata a fianco all'altare della Reposizione, e viene vestita con il manto nero da alcune donne, mentre gli arredi sacri vengono coperti. Anche in questo caso quasi tutte le donne usano come promemoria dei fogli dattiloscritti con i testi dei canti:

*E la sira di li trevani
o chi scuru (e) chi faccia,
e Maria d'arrè li porti
chi sintìa li scurriati.*

*«Dati adasciu e un dati forti
ca su carnuzzi (o) ddilicati».
Affaccià un gnudèu superbu
comu un cani arrabiatu,
cu unn' ammuttuni chi detti a Mmaria,
mancu sùsiri si putia.*

*Rispunni lu Figliu di ncapu la cruci:
«Arzàti sta donna che mmenzu la via»
«E ppi ddonna mi pigliasti,
mancu mamma mi chiamasti».*

*«Cara mammuzza m'ài a pirdunari,
ca iu a vui un vi canuscìa»
«Caru Figliu s' pirdunatu,
quali medicu vo' chiamatu?».*

*«O matruzza un chiamati medicu,
ca unn' avemu chi cci dari»*

*«Ni nni emu a Gerusalemi,
ni nni emu a dimannari,
ni nni emu a dimannari
nni li porti principali».*

*Faciti la limòsina a Maria,
c'avi lu Figliu a mmidicari,
e li piaghi su fortissimi
e li chiova su murtali.
Sedi, sedi tu Maria,
ca si stanca di la via.
«E mpristatimi un nivuru mantu
e un nivuru vistimentu,
quantu vaiu accumpagnu a Ddomini
sinu a ddocu a lu finimentu».*

La sera delle tenebre / che buio che c'era, / e Maria da dietro la porta / sentiva le frustate. // «Colpite piano. non colpite forte / che sono carni delicate». / Si affacciò un giudeo borioso / come un cane arrabbiato / con uno spintone che diede a Maria, / neanche si poté rialzare. // Disse il figlio da sopra la croce: / «Alzate questa donna che è sulla strada» / «Mi hai scambiata per una donna, / neanche mamma mi hai chiamata». // «Cara mamma, dovete perdonarmi, / non vi ho riconosciuta» / «Caro figlio sei perdonato, / quale medico vuoi chiamato?». // «Oh mamma non chiamate il medico, / che non abbiamo niente da dargli [per pagarlo]» / «Ce ne andiamo a Gerusalemme, / andiamo a domandare [l'elemosina], / ce ne andiamo a domandare / presso le case più importanti». // Fate l'elemosina a Maria, / che deve curare il figlio, / le piaghe sono grandissime / e i chiodi sono mortali. // Siedi, siediti Maria che sei stanca del cammino. / «E prestatemi un mantello nero / e un vestito nero, / che vado ad accompagnare il Signore / fino alla fine».

Il 7 luglio 2022 a Roccamena ho avuto il piacere di incontrare Rosa Giambruno (1946), vedova di Antonino Altamore (1937-2022) con il quale si sposa nel 1964 (Fig. 15), la figlia Maria e il genero Giuseppe Di Giorgio. Nino Altamore all'epoca è il più giovane degli informatori di Ganduscio e di lui ci restano le esecuzioni delle sonate con il flauto di canna e l'inizio di una canzone⁵⁵ (vedi *supra*). I familiari hanno riferito che Nino era una fucina di proverbi e canzoni tradizionali, e aveva l'abitudine di suonare la fisarmonica nei momenti di festa, come il Natale, in cui la famiglia si trovava tutta riunita. Sono sbiaditi invece i ricordi riguardo all'esecuzione di melodie con il *friscalettu*, pratica di cui la figlia ignorava addirittura l'esistenza, mentre la moglie Rosa ne conserva un ricordo di gioventù, tanto da avere conservato uno dei flauti costruiti e utilizzati dal marito (Fig. 16). Fra le varie attività svolte da Nino Altamore figura però nei racconti della moglie solo in modo marginale il lavoro nei campi, a ulteriore conferma del cambiamento che stava avvenendo proprio in quegli anni. Avviano, sposini, una attività di preparazione e vendita di pane e panelle portando così a Roccamena una assoluta novità tipicamente palermitana, per arrivare in pochi

⁵⁵ Supporto Sicilia 10, A11-A14 e B5.



FIGURA 15. Roccamena, 1964. Il giorno del matrimonio di Antonino Altamore e Rosa Giambruno. A sinistra i coniugi Altamore, a destra i coniugi Giambruno (coll. Rosa Giambruno).

anni ad aprire una rosticceria e poi un negozio di alimentari. Nel frattempo, Nino lavorava prevalentemente “nelle imprese”, cioè per le ditte che nel territorio avevano l’appalto per l’esecuzione dei lavori nelle infrastrutture (costruzione della diga Garcia e ricostruzione dopo il terremoto del Belice) o in campagna nei vigneti come stagionale, dividendo così la giornata fra il lavoro nella piccola impresa di famiglia e quello nei cantieri edili. Il padre di Nino, Giuseppe, invece inizialmente lavorava in campagna per poi “comprare le mucche” e diventare allevatore, così come l’altro prolifico informatore di Ganduscio, Giuseppe Provenzano. La moglie ricorda bene anche dell’attivismo politico e sociale di Antonino (Fig. 17):

Mio marito conosceva Danilo Dolci e Lorenzo Barbera. Erano dei compagni comunisti. Lui faceva scioperi [manifestazioni] per fare la diga Garcia, un’altra volta fecero uno sciopero per avere la strada Roccamena – Scorrimento veloce. Lui era politico...c’era la DC ma lui era comunista. Pensava sempre agli altri, una volta un parroco gli disse: “Tu fai tutti questi scioperi per gli altri, ma a te non ci pensi? Fatti dare un posto di lavoro”.

Questa testimonianza inquadra chiaramente la figura di Antonino Altamore nello stesso contesto di attivismo politico in cui si muoveva Giuseppe Ganduscio.

6. Considerazioni conclusive

L’attività di ricerca di Giuseppe Ganduscio restituisce dei documenti di notevole importanza rilevati in una fase storica che vedeva ancora in Sicilia la persistenza di condizio-



FIGURA 16. *Friskalettu* costruito da Antonino Altamore (foto S. Bonanzinga).



FIGURA 17. Roccamena, 1965 ca. Antonino Altamore, seduto con in braccio il figlio neonato, durante una manifestazione di protesta (coll. Rosa Giambruno).

ni socioeconomiche di tipo preindustriale. Questo poliedrico intellettuale, cresciuto in un'area della Sicilia marcatamente rurale, manifesta una grande sensibilità verso la ricerca sul folklore musicale, in un periodo in cui l'etnomusicologia era ancora lontana dall'affermarsi come disciplina accademica. Ganduscio non fa in tempo a essere reclutato fra i collaboratori del Centro Nazionale Studi di Musica Popolare, come Diego Carpitella aveva proposto, e il suo resta un contributo pionieristico condotto autonomamente e

con mezzi amatoriali. Ciononostante, questo suo *corpus* di audioregistrazioni si pone quale significativo tassello documentario rispetto alle campagne di ricerca precedenti e successive che hanno riguardato le medesime tipologie musicali.

Ganduscio ritrae i contorni di un mondo contadino che davanti ai suoi occhi sta entrando in una fase di mutamento irreversibile, e di cui egli si mostra pienamente consapevole. Da qui l'urgenza sentita, e talvolta dichiarata, di rintracciare nella memoria ancora viva dei protagonisti di quel mondo il maggior numero possibile di testimonianze. Va da sé che questa urgenza sia stata dettata anche dalla contezza che il male che lo affliggeva stesse conducendo la sua vita alla fine. Nonostante l'ambiente in cui è cresciuto «che ha ostacolato con le sue remore lo sviluppo della mia personalità»,⁵⁶ e nonostante le molte e lunghe malattie che lo affliggono fin dai primi anni di vita scrive egli stesso:

Io sento di dovere essere grato al mio destino per aver potuto sopportare senza mai maledire, senza amarezza, senza l'ombra di rancore e di paura. La sofferenza invece di allontanarmi dal mondo dei sani, come sarebbe stato naturale, mi ha sempre avvicinato agli uomini ed accresciuto il bisogno di fare tutto il possibile per combattere quella parte del dolore che nasce dalla miseria materiale e dalla miseria spirituale e che si potrebbe eliminare dal mondo.⁵⁷

Questa “vicinanza agli uomini”, filo conduttore della sua instancabile attività, è indubbiamente la chiave di lettura con cui accostarsi alla figura di Giuseppe Ganduscio per poterla comprendere in modo organico e riportarla alla meritata luce a quasi sessanta anni dalla sua scomparsa.

Ringraziamenti

Desidero ringraziare chi, con fiducia e generosità, si è messo a disposizione contribuendo ad arricchire queste pagine anche con ricordi personali: per Roccamena Rosa Giambruno, Maria Altamore, Pino Di Giorgio; per Sant'Anna Raimondo Cusumano, Sebastiano Silvio, Elisabetta Tallo, Vita Tallo, Carmelina Sala; per Calamònci Santina Graceffa; per Ribera Carmen Zito, Daniele Blandino e il coro della chiesa di San Giovanni Bosco di Ribera: Maria Girolama Lo Monaco, Vincenza Perricone, Maria Carmela Miceli, Elisa Ganduscio, Antonella Marturano, Daniele Triolo, Giovanni Caruana, Daniele Blandino. Giuseppe Giordano per i suggerimenti sull'analisi della struttura dei brani musicali. Un debito di riconoscenza conservo verso Mathias Deichmann, Roberto Leydi e Giovanni Giuriati per il contributo offerto alla fase “universitaria” della mia indagine. Grazie inoltre ad Augusto Vismara e, particolarmente, ad Andrea Ganduscio che mi ha accolta nella sua casa insieme alla moglie Ives, mettendo a mia disposizione tutti i suoi ricordi. Un ringraziamento speciale devo a Salvatore “Totò” Castelli, che ha contribuito attraverso alcune preziose immagini appartenenti al suo archivio fotografico e ha operato da mediatore

⁵⁶ Da una lettera a Dicki Deichmann del 3/8/1963, in Marazza 1992: 129.

⁵⁷ Marazza 1992: 129-130.

per organizzare gli incontri di Sant'Anna e Ribera. Ringrazio inoltre Sergio Bonanzinga per avere orientato il mio lavoro con puntuali indicazioni di metodo e per avere partecipato ai rilevamenti effettuati a Roccamena, Sant'Anna e Ribera. Esprimo infine la mia gratitudine verso il Centro di Dialettologia e di Etnografia di Bellinzona (Svizzera) per avermi fornito la copia digitale dei documenti sonori registrati da Ganduscio e per averne concesso la parziale riproduzione in questa sede.

Contenuti multimediali

Le audioregistrazioni 1-14 appartengono al *corpus* rilevato nel 1962-63 da Giuseppe Ganduscio custodito nel Fondo Roberto Leydi del Centro di Dialettologia e di Etnografia di Bellinzona, che ne ha gentilmente concesso la riproduzione. I brani selezionati sono stati sottoposti a editing digitale al fine di migliorare per quanto possibile l'ascolto. Il brano 15 è stato registrato su audiocassetta da Carmen Zito. Il brano 16 è stato da me rilevato con un audioregistratore Zoom H4n. I quattro filmati sono stati realizzati da Sergio Bonanzinga mediante Iphone 13 Pro Max con microfono direzionale Rode VideoMic Me-L.

Audio

1. [E tt'è ddari na bbona nova! \(voci della trebbiatura\)](#) [1:37]
Rilevamento: Roccamena (PA), 1962. Esecuzione: Antonino Provenzano e Giuseppe Altamore.
2. [Nunni lu fazzu cchiù lu carritteri \(canzona di carrettieri\)](#) [0:34]
Rilevamento: Roccamena (PA), 1962. Esecuzione: Giuseppe Altamore (?).
3. [Bbedda pi lu tantu amari a tia \(canzona di contadini\)](#) [1:29]
Rilevamento: Roccamena (PA), 1962. Esecuzione: Giuseppe Altamore.
4. [Mi pirmittisti u bbiancu muccaturi \(canzona di contadini\)](#) [3:25]
Rilevamento: Roccamena (PA), 1962. Esecuzione: Giuseppe Altamore.
5. [Nna vota ca na turtula addivavu \(canzona di carrettieri\)](#) [1:18]
Rilevamento: Ribera (AG). Esecuzione: Vincenzo Aprile.
6. [Ora c'aju manciatu \(canto di ringraziamento dopo i pasti durante i lavori agricoli\)](#) [1:27]
Rilevamento: Ribera (AG). Esecuzione: Giovannina Termini.
7. [Santa Crucidda \(canto della Settimana Santa\)](#) [5:53]
Rilevamento: Ribera (AG), 1962. Esecuzione: Maria Cucchiara.
8. [La sira di li trevani \(canto della della Settimana Santa\)](#) [0:58]
Rilevamento: Ribera (AG), 1962. Esecuzione: Maria Marino.
9. [La sira di li trevani \(canto della Settimana Santa\)](#) [7:42]
Rilevamento: Ribera (AG), 1962. Esecuzione: Maria Cucchiara.
10. [Senti chi chiantu fa la Madonna \(canto della Settimana Santa\)](#) [4:25]
Rilevamento: Sant'Anna (AG), 1962. Esecuzione: Elisabetta Sala.
11. [Di lu Figliu a la licenza \(canto della Settimana Santa\)](#) [1:23]
Rilevamento: Sant'Anna (AG), 1962. Esecuzione: Elisabetta Sala.
12. [Maria di notti e nnotti caminava \(canto della Settimana Santa\)](#) [12:39]
Rilevamento: Roccamena (PA), 1962. Esecuzione: Antonino Provenzano e Pietro Pizzo.
13. [Sant'Antuninu calati calati \(ninnananna\)](#) [1:20]
Rilevamento: Ribera (AG), 1962. Esecuzione: Calogera Aprile.

14. [Abballa Vitidda abballa \(canzone “a ballo” ripetuta in forma strumentale al friscalettu\)](#) [1:13]

Rilevamento: Roccamena (PA), 1962. Esecuzione: Antonino Altamore (flauto di canna).

15. [Santa Crucidda \(canto della Settimana Santa\)](#) [3:05]

Rilevamento: Ribera (AG), 1991. Esecuzione: Antonino Cavalcante. Ricerca: Carmen Zito.

16. [E la sira di li trevani \(canto della Settimana Santa\)](#) [5:47]

Rilevamento: Calamònaci (AG), 14 aprile 2022. Esecuzione: Santina Graceffa e coro di donne. Ricerca: Luisa Hoffmann.

Video

1. [Santa Crucidda \(canto della Settimana Santa\)](#) [6:17]

Rilevamento: Ribera (AG), 6 dicembre 2022. Esecuzione: Coro della chiesa di San Giovanni Bosco. Ricerca: Sergio Bonanzinga e Luisa Hoffmann.

2. [Senti chi chiantu fa la Madonna \(canto della Settimana Santa\)](#) [10:33]

Rilevamento: Sant’Anna di Calatabellotta (AG), 24 settembre 2022. Esecuzione: Carmelina Sala, Elisabetta Tallo e Vita Tallo. Ricerca: Sergio Bonanzinga e Luisa Hoffmann.

3. [Di lu Figliu a la licenza \(canto della Settimana Santa\)](#) [4:52]

Rilevamento: Sant’Anna di Calatabellotta (AG), 24 settembre 2022. Esecuzione: Elisabetta Tallo, Vita Tallo e Carmelina Sala; Calogero Sabella (tabella). Ricerca: Sergio Bonanzinga e Luisa Hoffmann.

4. [O Santa Cruci \(canto della Settimana Santa\)](#) [3:27]

Rilevamento: Sant’Anna di Calatabellotta (AG), 24 settembre 2022. Esecuzione: Elisabetta Tallo, Vita Tallo e Carmelina Sala. Ricerca: Sergio Bonanzinga e Luisa Hoffmann.



Contenuti multimediali

Riferimenti

Barbera, Lorenzo

1964 *La diga di Roccamena*, Bari, Laterza.

Bermani, Cesare

1997 *Una storia cantata*, Milano, Jaca Book.

2003 “I canti sociali italiani”, *Musica/Realtà*, XXIV/71: 79-102.

Bonanzinga, Sergio

1993 “Introduzione”, in F. Bose, *Musiche popolari siciliane raccolte da Giacomo Meyerbeer*, Palermo, Sellerio: 9-69 (ed. or. 1970).

1995a *Etnografia musicale in Sicilia. 1870-1941*, Palermo, Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia.

1995b “I suoni della mietitura e della trebbiatura in Sicilia”, *Memus*, Palermo, Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia: 118-141.

1995c *Documenti sonori dell’Archivio Etnomusicale Siciliano. Il ciclo della vita*, libretto allegato al CD, Palermo, Centro per le Iniziative musicali in Sicilia.

1996 *Documenti sonori dell’Archivio Etnomusicale Siciliano. Il ciclo dell’anno*, libretto allegato al CD, Palermo, Centro per le Iniziative musicali in Sicilia.

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

- 2000 “I suoni della transizione”, in I. E. Buttitta e R. Perricone (a cura di), *La forza dei simboli*, Palermo, Folkstudio: 23-61.
- 2004a *Antonino Uccello e l'avvio dell'etnomusicologia sul campo in Sicilia*, in G. Pennino (a cura di), *Antonino Uccello etnomusicologo*, Palermo, Regione Siciliana: 17-46.
- 2004b “Suoni e gesti della Pasqua in Sicilia”, *Archivio Antropologico Mediterraneo*, V/VII: 81-190.
- 2011 *Tradizioni musicali in Sicilia, rassegna di suoni, canti e danze popolari*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani.
- 2013 “La musica di tradizione orale”, in G. Ruffino (a cura di), *Lingue e culture in Sicilia*, 2 voll., Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani: II, 189-246, con *Guida bibliografica* alle pp. 258-263.
- 2014 “Riti musicali del cordoglio in Sicilia”, *Archivio Antropologico Mediterraneo*, XVII/16: 113-156.
- 2016a “Alberto Favara e l'indagine etnomusicologica moderna”, in Bonanzinga e Giordano 2016: 21-52.
- 2016b “Le declinazioni del femminile nella musica siciliana di tradizione orale”, in A. Balsano et al (a cura di), *Le cadeau du village*, Palermo, Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari: 177-224.
- 2019 “The Orbi Tradition. Blind Street Singers in Sicily”, in S. Bonanzinga, L. Del Giudice e T. A. McKean (a cura di), *Street Music and Narrative traditions*, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino: 43-84.
- Bonanzinga, Sergio e Giuseppe Giordano
2016 (a cura di), *Figure dell'etnografia musicale europea*, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino.
- Bosio, Gianni e Roberto Leydi
1972 “«Bella Ciao» e i problemi dell'interpretazione contemporanea delle manifestazioni del mondo popolare”, in Leydi 1972: 265-271.
- Bravi, Paolo e Teresa Proto
2020 (a cura di), *L'endecasillabo cantato. Dalla metrica alla voce*, Udine, Colle.
- Buttitta, Antonino
1978 *Pasqua in Sicilia*, con fotografie di M. Minnella, Palermo, Grafindustria.
- Carpitella, Diego
1973 *Musica e tradizione orale*, Palermo, Flaccovio.
- Casarrubea, Giuseppe
1974 *Una alternativa culturale della Sicilia occidentale*, Trapani, Celebes.
2014 *Piantare uomini. Danilo Dolci sul filo della memoria*, Roma, Castelvecchi.
- Cirese, Alberto M.
1973 *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palermo, Palumbo.
- Dei, Fabio
2018 *Cultura popolare in Italia*, Bologna, il Mulino.
- De Martino, Ernesto
1949 “Intorno a una storia del mondo popolare subalterno”, in *Società n.3*, Firenze, Leonardo: 411-435.
- Documentazione e studi RAI (a cura di)
1977 *Folk-documenti sonori. Catalogo informativo delle registrazioni musicali originali*, Roma, RAI ERI.
- Fanelli, Antonio
2017 *Contro canto. Le culture della protesta dal canto sociale al rap*, Roma, Donzelli.

Favara, Alberto

- 1907 *Canti della terra e del mare di Sicilia*, vol. 1, Milano, Ricordi.
 1921 *Canti della terra e del mare di Sicilia*, vol. 2, Milano, Ricordi.
 1954 *Canti della terra e del mare di Sicilia*, vol. 3, a cura di O. Tiby, Milano, Ricordi.
 1957 *Corpus di musiche popolari siciliane*, 2 voll., a cura di O. Tiby, Palermo, Accademia di Scienze lettere e arti di Palermo.
 1959a *Scritti sulla musica popolare siciliana – Con un'appendice di scritti di U. Ojetti, C. Bellaigue, E. Romagnoli e A. Della Corte*, a cura di T. Samonà Favara, Roma, De Santis.
 1959b *Canti della terra e del mare di Sicilia*, vol. 4, a cura di O. Tiby, Milano, Ricordi.

Ferretti, Rossana

- 1993 “Dal Centro Nazionale Studi di Musica Popolare agli Archivi di Etnomusicologia”, in *EM*, I, 1993: 13-30.

Ganduscio, Giuseppe

- 1970 *Perché il sud si ribella*, (a cura di), Carla Marazza, Palermo, Libri Siciliani.

Garofalo, Girolamo

- 1989 “I canti dei carrettieri della provincia di Palermo. Per una analisi formalizzata del repertorio”, *Culture Musicali*, VI-VII (1987-88), 12/13/14 (La musica come sistema autonomo?): 80-105; ried. in Guggino 1991: 22-41.
 1997 “I canti dei contadini”, in *Nuove Effemeridi*, XI/40, Palermo, Edizioni Guida: 62-74.

Giallombardo, Fatima

- 1990 *Festa Orgia e Società*, Palermo, Flaccovio Editore.

Giannattasio, Francesco

- 1998 *Il concetto di musica*, Roma, Bulzoni.

Giordano, Giuseppe

- 2016 *Tradizioni musicali fra liturgia e devozione popolare in Sicilia*, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino.
 2017 *Ah! Nun cantu cchiù comu cantava! Tradizioni musicali ad Alimena fra memoria e contemporaneità*, Palermo, Qanat.

Gramsci, Antonio

- 1950 “Osservazioni sul folclore”, in Id., *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi: 215-221.

Guggino, Elsa

- 1974 *Canti di lavoro in Sicilia*, in AA.VV., *Demologia e folklore. Studi in memoria di Giuseppe Cocchiara*, Palermo, Flaccovio: 317-336.
 1978 *I carrettieri*, Palermo, Folkstudio (ried. 1991 con saggi musicologici di G. Garofalo e I. Macchiarella).
 1988 *I canti degli orbi. 3. I quaderni di Zu Rusulinu*, con trascrizioni musicali a cura di G. Garofalo e G. Pennino, Palermo, Folkstudio.

Imbriani, Eugenio

- 2020 (a cura di), *Ernesto De Martino e il folklore*, Bari, Progedit.

Jona, Emilio e Michele L. Straniero

- 1996 (a cura di), *Cantacronache. Un'avventura politico-musicale degli anni Cinquanta*, Torino, Crel.

Leydi, Roberto

- 1972 *Il folk music revival*, Palermo, Flaccovio.
 1991 *L'altra musica*, Firenze, Giunti.

- Lomax, Alan e Diego Carpitella
 1957 *Southern Italy and the Island*, disco LP, Columbia KL 5174.
- Macchiarella, Ignazio
 1989 “L’ornamentazione melismatica della *canzona alla carritiera* del palermitano”, *Culture Musicali*, VI-VII (1987-88), 12/13/14 (La musica come sistema autonomo?): 106-115; ried. in Guggino 1991: 42-47.
 1995a *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*, Lucca, Libreria Musicale Italiana.
 1995b *I canti della Settimana Santa in Sicilia*, Palermo, Folkstudio.
- Magazzù, Grazia
 2016 “Il revival musicale del *Corpus*. Forme eterogenee di riproposta”, in Bonanzinga e Giordano 2016: 161-184.
- Mantovani, Sandra
 1972 “I modi interpretativi del canto popolare (1965-1970)”, in Roberto Leydi, *Il folk music revival*, Palermo, Flaccovio: 233-245.
- Marazza, Carla
 1992 (a cura di), *Giuseppe Ganduscio, una vita per la pace. Testimonianze, documenti, scritti raccolti da Carla Marazza*, Amministrazione Comunale di Ribera, Regione Siciliana.
- Marchetta, Mimmo
 1982a (a cura di), “Ganduscio uomo religioso”, *Paesi - Oltre le parole*, I/3: 16, aprile-maggio 1982.
 1982b (a cura di), “Giuseppe Ganduscio. Un figlio dimenticato”, *Paesi - Oltre le parole*, I/9: 12-13, novembre 1982.
- Moroni, Giovanni e Vincenzo Vacante
 1991 *La tradizione musicale a Calamònci (Agrigento)*, disco LP, Albatros VPA 8506.
- Naselli, Caterina
 1948 *Saggio sulle ninne-nanne siciliane*, Catania, Prampolini.
- Nataletti, Giorgio
 1970 *Centro Nazionale Studi di Musica Popolare Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia RAI*, Roma.
- Ong, Walter J.
 1986 *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, il Mulino (ed. or. 1982).
- Pennino, Gaetano
 2001 (a cura di), *Casa museo di Palazzolo Acreide*, seconda ed. riveduta e aggiornata, Regione Siciliana, Siracusa (I ed. 1973).
 2004 (a cura di), *Antonino Uccello etnomusicologo*, libro con 2 audio CD, Regione Siciliana.
- Plastino, Goffredo
 2016 (a cura di), *La musica Folk. Storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, Milano, il Saggiatore.
- Scaldaferri, Nicola
 2016 “Luciano Berio, la Sicilia di Alberto Favara e la lezione di Giuseppe Ganduscio”, in Bonanzinga e Giordano 2016: 153-160.
- Straniero, Giovanni e Mauro Barletta
 2003 *La rivolta in musica*, Torino, Lindau.