

anno XVIII (2015), n. 17 (2)
ISSN 2038-3215

ARCHIVIO ANTROPOLOGICO MEDITERRANEO



ARCHIVIO ANTROPOLOGICO MEDITERRANEO on line

anno XVIII (2015), n. 17 (2)

SEMESTRALE DI SCIENZE UMANE

ISSN 2038-3215

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

Direttore responsabile
GABRIELLA D'AGOSTINO

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

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

Impaginazione
ALBERTO MUSCO

Comitato scientifico

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



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



fondazione ignazio buttitta

Ragionare

- 1** Francesca Romana Lenzi, *Sospendersi. Corpo, dolore, identità e riti nella società postmoderna*
- 17** Helga Sanità, *Da 'pomme d'amour' a 'pomo della discordia'. Il pomodoro fra macro-retorica e micro-narrazioni nel foodscape contemporaneo*
- 31** Giovanni Cordova, *I nuovi italiani di Tunisia. Uno sguardo a mobilità e transnazionalismi nel Mediterraneo*
- 43** Eugenio Zito, *Oltre Cartesio. Corpo e cultura nella formazione degli operatori sanitari*
- 59** Giuliana Sanò, *Immigrazione e agricoltura trasformata nella Sicilia sud-orientale*
- 67** Daria Settineri, *Tra stato e criminalità organizzata. Riflessioni sulle condizioni di alcuni migranti a Ballarò (Palermo)*
- 75** Emanuela Rossi, *Musei e politiche della rappresentazione. L'indigenizzazione della National Gallery of Canada*

Ricercare

- 83** Sergio Bonanzinga - Nico Staiti, *I tamburi a cornice in Sicilia*
- 113** Nico Staiti, *Toccata, variazione, aria, concitato. Per una riflessione su tradizione orale e scritta della musica, tra etnologia e storia*
- 139** Maria Rizzuto, *Prima ricognizione sulle "liturgie musicali" delle chiese ortodosse in Sicilia*
- 155** Giuseppe Giordano, *Musiche di tradizione orale dal campo alla rete*

167 Leggere - Vedere - Ascoltare

179 Abstracts

Mentre si preparava questo numero dell'Archivio Antropologico Mediterraneo, è giunta notizia della prematura scomparsa di Febo Guizzi, professore ordinario di Etnomusicologia nell'Università di Torino. Desideriamo ricordare la figura del caro e stimato collega dedicandogli questa sezione, per la circostanza composta da quattro testi di interesse etnomusicologico.

*I tamburi a cornice in Sicilia**

La presenza del tamburo a cornice è già largamente attestata fin dal V sec. a. C. in Italia meridionale, soprattutto in Puglia e in Sicilia, con minore intensità in Campania e in Calabria. Forma, dimensioni relative (quali si possono ricavare nelle arti figurative dal rapporto con l'immagine del suonatore), decorazioni sulla cornice e sulla membrana appaiono simili a quelle odierne, mentre solo sporadicamente – e in particolare nelle attestazioni apule – paiono trovarsi i cimbali affissi in finestre aperte sulla cornice, talvolta sostituiti (o accompagnati) da campanelli e/o sonagli (cfr. a esempio Di Giulio 1988: 111-115 e Bélis 1995: 274-275). I tratti che caratterizzano questi tamburi a cornice si presentano inoltre del tutto diversi – sia per le proporzioni che in ragione di altre caratteristiche morfologiche – da quanto si può osservare negli esemplari attualmente diffusi dal Medio Oriente al Nord Africa (*riqq*, *deff*, *bendir* ecc.).

Anche le tecniche esecutive mostrano – in base alle raffigurazioni – una sostanziale continuità con le fonti antiche. Lo strumento, che quasi in tutti gli altri luoghi in cui è presente viene prevalentemente sostenuto e percosso con ambedue le mani, viene difatti ancora oggi impugnato con una mano e percosso con l'altra: indice, medio, anulare e mignolo raccolti a cucchiaino da una parte, pollice dall'altra formano i due lati di un triangolo; un movimento a bilancia della mano fa sì che le due estremità dei lati, cioè il pollice e la punta delle altre dita, percuotano alternatamente la membrana. L'azione produce – nelle tradizioni attuali di tutta Italia – strette figurazioni di due colpi dati con la medesima parte della mano più un terzo colpo prodotto con l'altra parte (dita-dita-pollice o, meno di frequente, pollice-pollice-dita). Più precisamente, in Italia centrale e meridionale (Umbria, Abruzzo, Molise, Lazio, Campania, nella parte settentrionale della Puglia, nella Calabria settentrionale e nei repertori femminili in Sicilia) i primi due colpi vengono dati con le quattro dita riunite, il terzo col pollice o con la base del palmo. In Calabria meridionale una variante di questa tecnica prevede una differenziazione tra il primo e il secondo colpo, che viene dato con le nocche, aprendo e chiudendo rapidamente

la mano. In Salento, al sud della Puglia, a questa sequenza motoria se ne aggiunge un'altra: il primo e il secondo colpo vengono inferti dal pollice, con movimento rotatorio dell'avambraccio, e il terzo dalle dita contrapposte. Tutte queste tecniche, pur diverse tra loro, consentono l'esecuzione di figurazioni ritmiche basate sulla rapida successione di tre colpi, di cui il primo accentato (cioè in 6 o 12/8), e prevedono sempre l'uso contrapposto del pollice e delle altre dita della mano che opera la percussione, mentre l'altra mano viene usata esclusivamente per sostenere lo strumento. In Sicilia e nelle Marche le tecniche esecutive sono particolarmente ricche e complesse, prevedendo la combinazione di tutte le sequenze motorie sopra descritte con l'aggiunta di altre: la strisciata di un dito lungo il bordo della membrana, che produce una sorta di trillo dei cimbali accompagnato da una prolungata vibrazione della membrana, lo scuotimento dello strumento da parte della mano di sostegno, la frizione della membrana nelle Marche e la percussione da parte dell'indice sulla parte esterna e su quella interna della membrana in Sicilia (per una più dettagliata descrizione delle tecniche esecutive e delle morfologie presenti sul territorio italiano si vedano Guizzi, Staiti 1989 e Tucci 1991: 159-184).

1. *Persistenze e trasformazioni*

In Sicilia il tamburo a cornice conosce una diffusione molto ampia e duratura. Le prime fonti figurative che mostrano tamburi monopelli, impugnati con una mano e percossi con l'altra, sono pitture vascolari magno-greche, non solo d'importazione ma soprattutto di fattura locale (cfr. Guizzi, Staiti 1989, Guizzi, Staiti 1991 e Bellia 2012: 43-49). Un esemplare particolarmente significativo si può osservare nella produzione di un pittore del gruppo di Manfria, il quale offre testimonianza di un tamburello straordinariamente simile a quelli tuttora utilizzati in alcune aree italiane, tra le quali il Messinese: anzitutto per la profondità della cassa e la presenza di nastri decorativi, ma anche per l'ammissibile esistenza di cimbali incastonati nella cornice (seconda metà del

IV secolo a.C., Museo Archeologico Eoliano, vedi immagine 1). Alle attestazioni precristiane seguono quelle del periodo cosiddetto arabo-normanno: in specie le immagini presenti sui soffitti lignei della Cappella Palatina, nel Palazzo dei Normanni a Palermo (cfr. Gramit 1986), e del Duomo di Cefalù (cfr. Carapezza 1994), che documentano anche tamburi quadrati, tuttora impiegati in Maghreb e nella penisola iberica ma dei quali non è rimasta traccia in Sicilia (vedi immagini 2 e 3).

In epoca moderna le fonti si moltiplicano. Dal XVI secolo la diffusione dei tamburi a cornice è documentata, con variabile intensità, in tutta la Sicilia. La particolare vitalità delle botteghe palermitane del Seicento è attestata dal fatto che queste inviavano periodicamente i tamburelli di propria produzione in altri importanti centri dell'Isola, come a esempio Termini Imerese, Alcamo, Trapani e Sciacca. Si producevano tamburelli di varie dimensioni (piccoli, medi e grandi), dotati di piattini (negli strumenti di migliore qualità di ottone, altrimenti di leghe più povere e leggere, disposti in coppia, in serie di tre o più o anche singolarmente nelle finestre che li alloggiavano), di norma dipinti da artigiani specializzati che operavano al servizio dei costruttori, talvolta anche stabilendo contratti formali di collaborazione. Gli stessi tamburinaia si occupavano della vendita, presso le loro botteghe ma soprattutto in ricorrenza di fiere, mercati e feste religiose. Pare inoltre verosimile che una parte consistente della produzione attestata nelle fonti archivistiche fosse costituita da strumenti giocattolo venduti proprio in queste circostanze (cfr. Di Stefano 2013: 24-27 e 51n).

Fra le testimonianze archivistiche relative al contesto palermitano dei secoli XVI e XVII spiccano i riferimenti a tamburelli di diametro superiore all'ordinario, denominati *garbuli di larcara*. Il termine siciliano *gàrbula* (pl. *gàrbuli*) si riferisce tra l'altro al telaio di stacci e tamburi, mentre *larcara* rinvia inequivocabilmente al paese di Alcarà Li fusi, un centro dei Monti Nebrodi – sul versante tirrenico della provincia di Messina – che fino al Settecento compare nei documenti con diverse grafie: *Larcara*, *L'Arcara*, *L'Alcara*. Giovanni Paolo Di Stefano, che ha individuato queste testimonianze presso l'Archivio di Stato di Palermo, rileva inoltre: «All'origine non palermitana di questa tipologia di tamburi a cornice si dovrebbero anche riferire le espressioni “tamburelli magni ut dicitur fora di la porta” e “tamburelli di fora di lu postu”, ossia tamburelli grandi provenienti da fuori città» (2013: 24). Si tratta di attestazioni particolarmente significative per diverse ragioni.

Viene anzitutto posta in evidenza l'associazione tra i telai degli stacci (*crivi*) e dei tamburelli, fondata sull'identica tecnica costruttiva, dato che per la cur-

vatura delle fasce di legno (in prevalenza faggio) si impiegava il medesimo procedimento. Tamburelli e stacci fin dall'antichità condividono rilevanti tratti simbolici, legati al femminile: sono entrambi figurezioni dell'imene percosso e del ventre fecondato e non è un caso che tuttora in Kosovo l'uno o l'altro possano essere utilizzati scambievolmente per contenere le lenzuola sporche di sangue che testimoniano la consumazione del matrimonio (si veda in particolare Staiti 2012: 151-163). Un intimo legame fra questi due oggetti, tanto profondamente radicati nella cultura agropastorale euromediterranea, è d'altra parte testimoniato da quei particolari stacci, usati per alcune varietà di legumi, che in luogo del fondo retinato avevano una membrana di pelle (*crivi ri peddi*): il prodotto veniva lanciato in aria ed era il vento a portare via le impurità, lasciando i legumi puliti sul fondo del contenitore (due esemplari sono conservati presso il Museo del Costume di Scicli, in provincia di Ragusa; vedi immagine 4).

La duplice competenza costruttiva è persistita in termini funzionali fino a tempi recenti. Nei primi anni Novanta del Novecento era ancora attivo a Palermo Luigi Vivirito (immagine 5), costruttore di stacci, tamburi a bandoliera e tamburelli in una bottega situata tra via Maqueda e piazza Casa Professa, nella cosiddetta area “del Ponticello” che fin dal Cinquecento ospitava questo genere di artigianato. Nella stessa zona opera tuttora il suo allievo Paolo Buglino (immagine 6), che lavora nella propria abitazione in via Ponticello, a pochi passi dal laboratorio del maestro. I loro strumenti, di norma realizzati in legno di faggio, vanno da dimensioni piccole (circa cm 25 di diametro e 5 di altezza della cornice) a medio-grandi (circa cm 35 e 5), con piattini rotondi, di latta, stampati a macchina, alloggiati in finestre ovali, e con telaio dotato di controfasce sia inferiori che superiori. Dall'altra parte della Sicilia, a Piedimonte Etneo in provincia di Catania, costruisce e vende tamburelli Antonino Cassaniti (immagine 7), ultimo esponente di una lunga tradizione familiare di *crivara*. Cassaniti ricorda che per le feste di san Sebastiano a Melilli e dei santi Alfio, Filadelfo e Cirino a Trecastagni la vendita iniziava alle quattro di mattina e le tante bancarelle allestite presso le chiese smerciavano migliaia di tamburelli, che venivano acquistati in larga prevalenza dalle donne, alle quali si rivolgeva difatti esplicitamente il richiamo che il padre eseguiva accompagnandosi con ritmo specifico. I prezzi, espressi in lire, alludono alla diversa misura degli strumenti: *S'accomoda, s'accomoda signora! Unu trenta e nn'autru cinquanta!* (Si accomodi signora! Uno trenta e un altro cinquanta!). Le dimensioni dei suoi strumenti non sono molto diverse da quelle dei tamburelli

palermitani e solo la cornice tende a essere un po' più profonda (intorno ai 6 cm).

Non meno rilevante appare il riferimento alla tradizione musicale di Alcara Li Fusi, dove i grandi tamburelli suonati dalle donne – diametro fino a 55 cm circa, altezza della cornice fino a 12 cm circa – sono stati documentati fino a qualche decennio addietro, soprattutto in relazione al rito del *muzzuni* collegato alla festa di san Giovanni Battista (si vedano: Uccello d'1974, ried. 2002: 55; Sarica 1994: 152, 162; Bonanzinga cd1995: traccia 21 e pp. 32-36 del libretto allegato). Oggi la tradizione delle suonatrici di tamburello si è praticamente estinta ma le donne continuano ad allestire (*cunzari*) per le strade dei veri e propri altari intorno al *muzzuni*: una piccola struttura conica costituita da una bottiglia (o brocca in terracotta), rivestita da un elegante *foulard* (o scialle) su cui si appuntano a profusione ori e gioielli, e dalla quale emerge un ciuffo di spighe di grano (immagine 8). Presso i *muzzuna* si riuniscono piccole folle a festeggiare con abbondanti libagioni, canti e balli (oggi soprattutto eseguiti da giovani provenienti da altri centri). Proprio questi momenti di festosa aggregazione erano deputati all'intrecciarsi dei contatti tra i sessi e tra i gruppi familiari: si sacralizzavano le amicizie attraverso i comparatici, si scambiavano gli anelli tra fidanzati e si dichiaravano le "intenzioni" di matrimonio. È evidente nel caso del *muzzuni* la persistenza di una simbologia precristiana intesa a celebrare la fecondità degli uomini e della natura, con donne-suonatrici chiamate a svolgere un ruolo celebrativo fondamentale, come anticamente accadeva nei riti demetriaci, pure caratterizzati dal suono di cimbali e tamburelli (cfr. in particolare Bellia 2015; si veda inoltre Redmond 1997).

La vocazione femminile che marca questo genere di strumenti investe anche le competenze costruttive, e non è certo un caso che una tra le maggiori botteghe palermitane tra Cinque e Seicento fosse proprio gestite da donne: Aleonora Marraffa, vedova del tamburinaio Giuliano Baruni, con le figlie Agata e Sigismonda. Stando ai documenti individuati da Di Stefano, quella della Marraffa Baruni sembrerebbe essere una delle più fiorenti botteghe della città: tra il 1597 e il 1611 la sola produzione registrata attraverso i contratti supera infatti i dodicimila tamburelli dipinti, ponendo in evidenza «un singolare caso di artigianato strumentale praticato da donne e destinato a un pubblico di esecutori in larga misura femminile» (Di Stefano 2013: 25).

Anche questo aspetto trova continuità fino ai nostri tempi. Nel 2009 a Messina abbiamo incontrato Elisabetta Talamo (1951-2011), che nella sua abitazione al rione Ritiro produceva tamburelli proseguendo un'attività in precedenza avviata dal

marito (defunto nel 1999). Insieme a figlie e nipoti conduceva una piccola azienda familiare, che costruiva soprattutto tamburelli giocattolo o *souvenir*, con la pelle di percussione sostituita da stampe su carta raffiguranti tipici soggetti del folklore siciliano (carretti, paladini, santi ecc.). La signora acquistava la carta, le decalcomanie, i piattini stampati a macchina e le parti in legno già sagomate (cornici e controfascie), sicché il lavoro consisteva sostanzialmente nell'assemblaggio dei vari elementi. La produzione di tamburelli giocattolo-*souvenir* nel periodo estivo poteva arrivare a un centinaio di esemplari al giorno, smerciati da un venditore ambulante nella zona di attracco dei traghetti Caronte (in via Libertà). La signora Talamo produceva però su committenza anche veri tamburelli in tre misure (approssimativamente diametri 23/28/33 cm, altezze 4,5/6 cm), usando pelli di agnello (*peddi i ciareddu*) di cui curava personalmente la concia nel cortile di casa (immagine 8). Riferisce inoltre che il marito operava "all'antica", costruendo da sé ogni parte dello strumento: *ciccu* 'cerchio', *bbuddini* 'bordini' e *lanni* 'lamine' (ovvero cornice, controfascie e piattini). Ricorda pure che il marito usava recarsi ogni anno a Melilli in occasione della festa di san Sebastiano, richiamando l'attenzione con la sua tipica *bbannata* ritmata dal tamburello: *A robba bbona, a robba di pelle, a robba di lussu! Cattàtivi i tamburelli! Viniti nto bbancu dî missinisi chi sunnu di peddi!* (La roba buona, la roba di pelle, la roba di lusso! Compratevi i tamburelli! Venite nella bancarella dei messinesi che sono di pelle!).

Di contro alla straordinaria mole documentaria che permette di dedurre quanto ampia dovesse essere la produzione di tamburelli nella Sicilia dei secoli XVI e XVII, va rilevato come neppure uno strumento risalente a quell'epoca si sia conservato fino ai nostri giorni. Unica attestazione materiale di questa consistente tradizione artigianale sembrerebbe quindi essere una «membrana seicentesca decorata che, dopo essere stata rimossa dalla cornice lignea, all'inizio del Settecento fu utilizzata per la legatura in pelle di un volume notarile oggi conservato presso l'Archivio di Stato di Sciacca» (Di Stefano 2013: 26). L'immagine sulla membrana, purtroppo danneggiata e incompleta, raffigura due eleganti dame e un paggetto che danzano (immagine 10). Questa esigua testimonianza permette comunque di porre in evidenza la continuità della caratterizzazione femminile anche in ordine ai motivi decorativi, come dimostrano i cinque tamburelli di produzione palermitana conservati presso il Museo Etnografico Siciliano "Giuseppe Pitre" e risalenti agli ultimi decenni dell'Ottocento.

Riferendo di questi tamburelli e di alcuni tamburini-giocattolo, che furono esposti alla Mo-

stra Etnografica Siciliana organizzata nell'ambito dell'Esposizione Nazionale tenuta a Palermo tra il 1890 e il 1891, Pitrè scrive: «*Tammurini e tammureddi*. [...] Sono da donne, da bambine e da bambini. In quelli ben grandi da donne sono attorno al cerchio certe laminette girevoli di latta, e sulla cartapeccora dipinte delle figure di bambole, dalle quali nacque la frase volgare, avvilitiva di donna o di figura di donna: *pupa di tammureddu*» (1892: 87). Lo studioso ricorda qui la specifica destinazione femminile dei tamburelli-giocattolo, rilevando come ai maschietti si usasse invece donare piccoli tamburi bipelli a cassa (*tammurini*), riproduzioni in scala ridotta di quelli usati dai banditori e nei contesti festivi (cfr. Bonanzinga 2013: *passim*).

Tutte ballerine sono le *pupe* raffigurate sui tamburelli conservati al Museo Pitrè, anche se in luogo della pelle vennero applicate membrane di carta, giacché l'interesse dello studioso era soprattutto centrato sulle immagini di ornamento. Queste si trovano comunque dipinte sulle superfici interne, nel rispetto di una consuetudine finalizzata a preservare l'integrità delle pitture che sarebbero state altrimenti compromesse dall'azione percussiva. I cimbali (*cirimuli* o *cianciani*) sono quadrati ad angoli mozzati, come spesso avviene quando vengono approntati direttamente dal costruttore, che usa porzioni di scatole da conserva di latta, ritagliate con forbici da metallo. Queste le misure approssimative dei due tamburelli più grandi (inv. 3855 e 2908): diametri cm 37 e 47,5 / altezza cornici cm 7,6 e 9,6 (immagine 12).

Analoghi per tipologia costruttiva, motivi decorativi e provenienza sono poi due tamburelli che lo stesso Pitrè procurò a Lamberto Loria per il Museo di Etnografia Italiana di Firenze, in seguito confluiti nelle collezioni del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma (cfr. Simeoni-Tucci 1991). Uno dei due è un piccolo tamburello-giocattolo (inv. 11427, 16x4 cm ca.), mentre l'altro è molto simile a quello conservato al museo Pitrè con numero di inventario 3855 (immagine 13). Nella scheda di catalogo relativa al secondo strumento (inv. 11426, cm 44x100 ca.), Roberta Tucci scrive che l'acquisto di questi due tamburelli e di un tamburino-giocattolo «fu mediato da Giuseppe Pitrè, il quale accompagnò Loria dall'artigiano L. Vivirito di Palermo, guidandolo negli acquisti», ed è del tutto verosimile che il tamburinaio Vivirito incontrato dai due studiosi sia stato il nonno di quello ancora attivo fino a poco più di vent'anni addietro (cfr. *supra*). Aggiunge inoltre Tucci che la fonte inventariale «specifica un uso femminile per questo tamburello» (1991: 184).

Una donna che danza campeggia anche su un altro tamburello reperito direttamente da Loria nel paese di Caltagirone, dove svolse una breve indagi-

ne etnografica nel 1907 (cfr. Loria 1907, ried. 1981). Si tratta di un tamburello di misura media (cm 29x6,5 ca.) con la parte esterna della cornice dipinta di giallo punteggiata da dischi rossi (inv. 11428). «Lungo di essa si aprono cinque fessure, allineate a due a due a diverse altezze. Sulle fessure sono inserite, mediante filo di ferro, cinque coppie di piattini di latta quadrangolari. Sulla superficie interna della pelle [...] è dipinta una figura di ballerina in posizione centrale, con piccoli festoni tutto intorno, di colori rosso, blu, bianco, rosa, nero» (Tucci 1991: 179; immagine 11).

Testimonianze figurative risalenti all'Ottocento confermano la competenza femminile nel suonare il tamburello. Tra queste l'incisione che il francese Louis de Forbin pone in apertura al memoriale del suo viaggio in Sicilia (1823) e una fotografia di fine Ottocento che abbiamo individuato nell'archivio del Museo Pitrè (inv. 1984). L'immagine pubblicata da Forbin raffigura una danza ambientata all'interno del teatro greco-romano di Taormina: due donne ballano e una terza sta seduta suonando il tamburello, tenuto in posizione del tutto realistica (immagine 14). La fotografia reca Messina quale indicazione di provenienza e ritrae due donne: una suona il tamburello e l'altra canta (immagine 15), proprio come accadeva quando si intonavano i tradizionali lamenti parodici per la morte del Carnevale, ricordati ed eseguiti tra l'altro anche dalla signora Talamo (cfr. Bonanzinga 2014: 132).

La centralità delle donne in relazione all'uso del tamburello viene ampiamente evidenziata anche nella letteratura folklorica. Salvatore Salomone Marino conferma a esempio la partecipazione di suonatrici di tamburello alle feste di Carnevale, in coppia con uomini che suonano flauti di canna (1897: 208). Giuseppe Pitrè, dal canto suo, ribadisce il dominio femminile fornendo una puntuale descrizione riguardo alla foggia dello strumento e al modo di suonarlo:

Il tammureddu ha forma di staccio più o meno piccolo: un cerchio di sottilissimo legno, largo da sei a nove centimetri, con vari buchi nel mezzo ed in giro, nei quali, legate a un filo di ferro, osillano dei sonagli e delle girelline di lama, e sopra, all'un dei lati, è teso un foglio di pergamena avente una figura dipinta, che nelle intenzioni dei fabbricanti vuol esser donna. Le donne battono questo strumento con la mano destra reggendolo con la sinistra. Il rumore dei sonagli e delle girelline ora si alterna, ora si accompagna colle battute, e cresce col rumore d'una collana di altri sonagli che in quel di Novara [centro dei Nebrodi in provincia di Messina] certe famiglie agiate dedite alla pastorizia sogliono unirvi (1889/I: 356-357).

Pitrè pone qui in evidenza la consuetudine di aggiungere file di bolle per arricchire la sonorità dello strumento, come tuttora si usa fare nell'area fra Messina e Catania (cfr. *infra*), ed è il primo a prestare attenzione alla dimensione più specificamente esecutiva. In questa prospettiva si muove, circa sessant'anni più tardi, la demologa catanese Carmelina Naselli nell'ambito di un suo breve saggio dedicato agli strumenti musicali, dove viene anche riportato un indovinello – proveniente da Chiaramonte Gulfi (nel Ragusano) – a suo tempo pubblicato da Pitrè (1897: 247):

Il tammureddu o cimmulu, strumento musicale, è di regola più grande del tamburello usato dalle fanciullette come balocco, ha più numerose girelline metalliche e spesso anche una collana di piccoli sonagli (*ciancianeddi, ciancianelli*) [...]. Le pitture che lo adornano nell'interno sono più curate, e pitture ornano talvolta il suo cerchio: *Hajuli cianchi appitturati, / quattru para di pinnienti, / e mi dūnanu lignati / ppi divertiri a li gienti*. – Ho i fianchi (il cerchio) pitturati, / quattro paia di pendenti (i sonagli), / e mi danno legnate / per divertire le persone.
[...] Si batte con la punta o col dorso delle dita o anche con la palma della mano, o, qualche volta, strisciando su di essa un dito o più dita, per la lunghezza del diametro, in modo da combinare la risonanza della membrana col tintinnio dei dischi metallici. Si suona anche scuotendo velocemente, in modo da mettere in movimento le girelline (1951: 267-268).

A questi apprezzabili tentativi di illustrare anche gli aspetti performativi vanno correlate le trascrizioni musicali effettuate dal musicista-etnografo Alberto Favara tra fine Ottocento e inizio Novecento, ma rese note soltanto nel 1957, quando sarà dato alle stampe il *Corpus di musiche popolari siciliane* a cura di suo genero Ottavio Tiby. Si tratta di trentotto notazioni di *tammuriddati* (ritmi di tamburello), in maggioranza provenienti dalle province di Trapani (17) e Palermo (12), mentre quattro esempi si riferiscono a centri delle province di Messina (2), Agrigento (1) e Caltanissetta (1). Gli esecutori, non sempre segnalati, sono sia donne che uomini (cfr. Favara 1957/II: 563-574). Ulteriori moduli ritmici di tamburello, eseguiti con funzione di accompagnamento o interludio, si trovano inoltre inclusi nelle sezioni del *Corpus* dedicate ai “canti religiosi” (nn. 640 e 641, Altofonte PA) e alle “canzoni a ballo” (n. 745, Naso e n. 747, Caltanissetta), mentre un ritmo associato al trasporto del tonno a Palermo (n. 822) è inserito tra i richiami dei venditori ambulanti, con la seguente annotazione: «Certo Vanni Pan-

nazza, trafficante, comprava il tonno e lo rivendeva. Oltre al *tammurinu*, in testa al piccolo corteo che accompagnava il pesce alla bottega, egli, in coda, andava suonando il *friscalettu* e il *tammureddu*, alternandoli. Però questo è un caso isolato», giacché il trasporto del tonno era di norma ritmato dal solo tamburo di banditore (su questa consuetudine si veda in particolare Bonanzinga 2011: 47-48).

Per esecuzioni che considera tecnicamente più complesse Favara si sforza di rendere con maggiore precisione il gesto percussivo, integrando la notazione con le seguenti diciture: *p* ‘palma’, *d* ‘dita’ (nn. 1041 e 1042, Palermo); *p* ‘pollice’, *pl* ‘palma’, *d* ‘dita’ (n. 1054, signora Giuffrè, Naso ME); *n* ‘nocche’, *d* ‘dita’, *ds* ‘dita strisciate sulla pelle’ (n. 1059, Marsala TP); *p* ‘colpo sulla pelle’, *c* ‘colpo sul cerchio’ (n. 1060, Jachinu Emmula, Marsala); *pu* ‘punta delle dita’, *po* ‘polso’, *do* ‘dorso delle dita’ (n. 1064, Partanna TP); *c* ‘centro della pelle’, *sp* ‘sopra’, *st* ‘sotto’ (n. 1069, Mazara TP). In un altro caso le indicazioni, ancora più dettagliate, sono rese attraverso note a piè di pagina: «1) Colpi sull'orlo inferiore con le dita unite e distese. / 2) I colpi *f* sull'orlo inferiore, i colpi *p* più in alto sulla pelle. / 3) Le semicrome si eseguono svoltando la mano sulla pelle. / 4) Le terzine si eseguono svoltando la mano» (n. 1067, Marsala). In calce ai primi due ritmi di danza appartenenti a una *tammuriddata* raccolta a Salemi, riporta invece le seguenti annotazioni: «Le tre prime semicrome si eseguono facendo rimbalzare le dita sulla pelle, la quarta col pollice. / Il colpo marcato battendo al centro della pelle, gli altri due col palmo della mano e la punta delle dita» (n. 1068).

Nonostante l'attenzione verso il tamburello sia solo marginale all'interno del *Corpus* (nel quale sono raccolti 1090 documenti musicali), i fondamenti della grammatica strumentale paiono ben delineati, inclusa l'attestazione di certe tecniche, di norma associate alla spettacolarizzazione della musica popolare avviata negli anni Venti del secolo scorso dai primi “gruppi folkloristici”, ma che è evidente che a questi preesistessero, quantomeno in ambito maschile e semiprofessionale: colpire il tamburello su entrambi i lati della pelle, usare le nocche per ottenere speciali effetti timbrici, strisciare le dita sulla pelle e perfino battere lo strumento «sulla testa, sul gomito, sul ginocchio», come Favara indica per un ritmo raccolto a Trapani (n. 1056).

Nel suo “Studio introduttivo” al *Corpus* Tiby commenta le notazioni di Favara partendo proprio dallo stretto legame fra tamburello e universo femminile, ribadendo come le feste di Carnevale costituissero lo scenario più usuale e indugiando, anche in termini piuttosto eccessivi, sulla trasformazione delle “rozze popolari” in “seducenti fanciulle” grazie al suono e al ballo:

Il *tammureddu* è per eccellenza strumento femminile, anzi strumento da ragazze. Diceva cinquant'anni fa un Mazarese ad Alberto Favara: «Qui il passante, udendo un *tammureddu*, dice: "Jamu a vidiri sta picciotta chi sona"» Le figlie del popolo sono d'ordinario assai ritrose, e specie nei piccoli paesi dell'isola stanno chiuse in casa e schivano gli uomini. Ma in Carnevale, l'epoca adatta per far risuonare il *tammureddu*, le ragazze, brandendo quello strumento, divengono di subito spigliate e non hanno ritrosia ad avvicinare le persone dell'altro sesso. Abituamente rozze nei movimenti, divengono, sotto l'imperio del ritmo, vivaci e disinvolte. Prima di suonare, sogliono scaldare lo strumento ad una fiammata di paglia che i vicini circondano. Quest'azione –

puramente simbolica, come s'intende – serve ad esse stesse, molto più che al tamburello, per sciogliere il corpo intorpidito e grezzo (1957: 102).

Tiby delinea quindi una prima considerazione riguardo alle strutture musicali delle *tammuriddati*:

Se veniamo adesso a dire qualcosa intorno alle caratteristiche più propriamente musicali di questi ritmi, dobbiamo anzitutto far notare la netta predominanza dei brillanti, degli esuberanti piedi ternari. Frequente l'alternanza del binario e del ternario, talvolta in figurazioni che non possono dirsi elementari [...]. Un intero campionario di figurazioni in 6/8 abbiamo poi nel n. 1045, non escluso l'irrazionalismo 5 su 6 (*ibidem*)

1045. A la Palermitana

Giugno 1905
ANDREA FERRARA

1067. A la Marsalisa

1) Colpi sull'orlo inferiore con le dita unite e distese.

2) I colpi *f* sull'orlo inferiore, i colpi *p* più in alto sulla pelle.

3) Le semicrome si eseguono svoltando la mano sulla pelle.

4) Le terzine si eseguono svoltando la mano.

L'unica altra notazione musicale riferita al tamburello si deve al musicista Corrado Ferrara ed è contenuta nel volumetto *L'ignota provenienza dei canti popolari in Noto*, pubblicato nel 1908. Si tratta di un brano per flauto di canna (*frischiettu*), tambu-

rello (*tammuru*) e brocca (*quartara*), che reca la seguente annotazione: «Al filo melodico del *Ballettu* ho aggiunto l'*bu, bu, bu, bu* ecc. della brocca e il *gin gin gi gi gin gin gi gi ti* ecc. prodotto dai pezzettini di latta del tamburo» (1908: 27):

(Tamburo)

ngi ngi ngi ngi ngi

(Brocca)

hu hu

La ricerca etnomusicologica moderna ha attestato la presenza dello strumento in quasi tutta la Sicilia, con particolare intensità nell'area sud-orientale e, soprattutto, nelle province di Catania e Messina. Solo in un'area tra l'Agrigentino e il Nisseno, corrispondente in modo molto approssimativo al triangolo tra Agrigento, Caltanissetta e Gela, il tamburello è sostituito dal cerchietto (*cìmmulu*) per accompagnare la zampogna, il flauto di canna oppure orchestre più ampie comprendenti cordofoni, strumenti a fiato e fisarmonica (per un quadro generale si vedano: Guizzi, Leydi 1983; Guizzi, Staiti 1989; Tucci 1991: 179-184; Sarica *cd*1992, 1994, *dvd*2004; Bonanzinga *cd*2004, 2013). In area palermitana, il cerchietto (*cischettu* o *circhittu*) si affiancava al tamburello ma non lo sostituiva ed era impiegato soprattutto per l'accompagnamento della grande zampogna "a chiave" e dei cordofoni usati dai cantastorie ciechi, nell'ambito di occasioni e contesti sacri (novene, *triumfi*, processioni ecc.) entro cui lo strumento a membrana non doveva apparire confacente (vedi Bonanzinga 2006a e Staiti 1997: 160).

L'impiego del cerchietto nei contesti della musica tradizionale di area italiana non pare essere stato rilevante, tanto che i tre lavori più consistenti finora dedicati allo strumentario folklorico neppure lo menzionano (si vedano Guizzi, Leydi 1986, Simeoni, Tucci 1991 e Guizzi 2002). In Sicilia troviamo invece il cerchietto associato alla sfera devozionale già a partire da fonti archivistiche risalenti al XVI secolo (cfr. in particolare Maccavino 97; altri documenti inediti sono stati reperiti da Luciano Buono presso archivi di Caltagirone e Mineo). Tra le più vivide attestazioni figurative di epoca tardo rinascimentale si può segnalare la *Madonna degli Angeli* di Gaspare Bazzano (1620 ca., Petralia Soprana, chiesa Madre dei Santissimi Pietro e Paolo), dove uno degli "angeli musicanti" scuote appunto un cerchietto con tre ordini di cimbali (vedi immagine 18). Oltre due secoli dopo un altro pittore, l'inglese Arthur John Strutt, rileva l'uso del cerchietto – insieme a zampogna e castagnette – durante la processione dell'Immacolata a Palermo:

Le zampogne sono molto grandi: la canna maggiore misura tre o quattro piedi [tra 105 e 140 centimetri]. Alcune sono di un bel legno nero, con chiavi argentate. I tamburelli, al contrario, sono molto piccoli e privi di pelle, essendo semplicemente cerchietti muniti di sonagli. Sono impugnati con la mano destra e vengono percossi, a tempo, sul polso sinistro e l'avambraccio. Dopo questi rustici musicanti, sfilò una confraternita di penitenti, scalzi e a capo scoperto, con corde intorno al collo e corone di spine in testa, ciò nonostante accompagnati e allietati da zampogne, tamburelli e castagnette (Strutt 1842: 334; ns. trad.).

La descrizione di Strutt pone in evidenza la peculiare tecnica impiegata, basata sulla percussione del cerchietto contro il polso o l'avambraccio, come appare evidente in una fotografia – risalente agli anni 1920-25 – che ritrae due suonatori di zampogna "a chiave" e cerchietto davanti a un'edicola mariana a Palermo (immagine 17), e come ancora si può osservare in diversi centri dell'Agrigentino in occasione delle novene e delle "pastorali" che rievocano la Natività (immagini 18 e 19). Se a Palermo lo strumento è del tutto scomparso, come del resto la grande zampogna oggi utilizzata solo da pochi suonatori di Monreale (cfr. Bonanzinga 2006a), alcuni cerchietti in rame, provvisti di due ordini di cimbali bronzei con la parte centrale sagomata a cupola, molto simili ai cimbali dell'epoca classica, vengono tuttora impiegati dai confrati di Maria SS. Immacolata nel paese di Altofonte, a pochi chilometri da Palermo, per ritmare i tradizionali canti che eseguono dal Natale all'Epifania. Si tratta di tre strumenti consunti dal tempo e gelosamente custoditi nella sede della Confraternita: acconciati alla meglio, con stoffa ricoperta di nastro adesivo per ricavare una sorta di impugnatura, hanno fili di ferro tesi all'interno della cornice a cui sono appese bubbole, campanelle e, in un caso, anche piccoli piattini (immagine 20). Anche a Licata i cerchietti utilizzati per accompagnare la zampogna, sebbene oggi frequentemente sostituiti da strumenti di produzione industriale, con la cornice di legno, avevano la cornice in metallo (spesso di acciaio, ricavata dal fusto segato di pentole a pressione) e bubbole appese a fili di ferro tirati all'interno della cornice.

I "tamburelli senza pelle", associati alle pratiche di devozione popolare ma ammessi anche nell'ambito delle paraliturgie, hanno ereditato il potere benefico universalmente attribuito al risuonare dei metalli e sono di assoluto dominio maschile, non diversamente dalle campane e campanelle delle chiese, che ne condividono l'orizzonte simbolico e la specializzazione d'uso (cfr. in particolare Staiti 1997: 160 e Bonanzinga 2006b). Con la medesima funzione musicale e simbolica ancora oggi a Messina, anziché il cerchietto, si usa il triangolo (*azzarinu*) per accompagnare la zampogna in chiesa durante la novena di Natale (immagine 21). A Mussomeli cerchietto e triangolo ritmano i canti della novena di Natale tuttora eseguita presso le abitazioni dei devoti (immagine 22). Invece a Palermo, sempre nelle celebrazioni popolari del Natale, per sostegno ritmico della zampogna, in aggiunta al cerchietto, si poteva impiegare il *timpanu*: «formato da bacchettine d'acciaio di diversa lunghezza, riunite insieme da una cordicella come appare in figura e tenute con un dito dal vertice. Esse si percuotono con altra bacchetta di ferro che possiede all'estremità un piccolo battitoio di rame» (Tiby 1957: 89).

Il tamburello ha continuato a essere suonato prevalentemente dalle donne fino agli anni Ottanta del Novecento, anche per accompagnare strumenti di tradizione maschile, quali la zampogna e i flauti di canna (immagine 23), soprattutto in occasione del Carnevale, quando l'inversione di ruoli e la sovversione del quotidiano consentivano alle donne di esibirsi anche al di fuori della più stretta cerchia familiare. La competenza strumentale maschile si è specialmente sviluppata in rapporto all'attività professionale o semiprofessionale dei suonatori che operano nell'ambito di gruppi folkloristici oppure di orchestre ambulanti (composte da flauto di canna, scacciapensieri, fisarmonica, chitarra ecc.).

Oggi il tamburello è suonato da molti giovani, alcuni dei quali hanno ereditato questa competenza in famiglia (immagine 24). Altri hanno invece seguito la scia di musicisti già attivi nel *folk music revival* degli anni Settanta come, in particolare, Alfio Antico, proveniente dall'ambiente pastorale di Lentini (Siracusa) e protagonista della scena musicale nazionale. Tra gli ormai numerosi costruttori attivi nelle varie parti della Sicilia si possono segnalare Klaus Bondi (Altavilla Milicia), Felice Currò (Messina), Andrea Chessari (Ragusa), Fabrizio Fazio (Gangi) e Cristian Iurato (Scicli).

2. Motivi decorativi

Le decorazioni talvolta dipinte o intagliate sulla cornice o sulla membrana dei tamburelli mostrano una sorprendente persistenza di elementi già presenti nella pittura vascolare magnogreca, e tramandati in tutta l'Italia centromeridionale, nel corso del tempo, sostanzialmente senza soluzione di continuità: decorazioni solari, elementi vegetali, nastri colorati, figure femminili o coppie danzanti (si vedano Guizzi, Staiti 1989 e Guizzi, Staiti 1991). Donne che danzano caratterizzano, come già ricordato, la decorazione dei tamburelli nella Sicilia moderna (dal Seicento all'epoca di Pitrè). Su altri strumenti sono largamente presenti decorazioni solari ed elementi vegetali (immagine 25). Sugli strumenti destinati a essere venduti come *souvenir* (e anche su quelli utilizzati dai gruppi folkloristici) le immagini si trovano sulla superficie esterna della pelle, non più evidentemente destinata alla percussione, e condensano ogni possibile stereotipo di "sicilianità": l'Etna, i faraglioni di Acitrezza, il teatro grecoromano di Taormina o il tempio della Concordia di Agrigento, carretti siciliani, o ancora immagini tratte dal repertorio dell'opera dei pupi, quali un tempo venivano scolpite e dipinte sui carretti (immagine 28). Ma accanto a queste persiste, con notevole frequenza, la raffigurazione di donne che danzano in uno scenario agreste brandendo un

tamburello, per lo più in coppia con un uomo (immagine 27). Queste pitture, fino alle decalcomanie incollate sulla produzione in serie di strumenti giocattolo (immagine 26), rinviando con tutta evidenza ad antecedenti antichi: la pittura vascolare greca e poi l'arte romana hanno trasmesso, attraverso una serie di testimoni intermedi, l'immagine di menadi e sileni che, il tirso in mano, danzano in scenari costellati di foglie di palma e pampini di vite. Nelle immagini antiche il tamburello è uno degli attributi delle menadi, che lo percuotono o lo impugnano come emblema dei riti dionisiaci. Riti e occasioni d'uso dello strumento di un tempo remoto non sono certo quelli del presente, ma nelle occasioni, nei modi, nelle tecniche esecutive, nelle relazioni di genere permangono tracce consistenti degli antecedenti storici. Tracce che affiorano, tra l'altro, in questi tamburelli decorati, nei quali lo strumento emblema dei riti femminili diviene, da elemento dell'immagine (quale era nella pittura vascolare magnogreca), supporto di essa: all'interno dello strumento è iscritta la sua funzione, ed esso diventa, in qualche modo, specchio di chi danza e di chi suona. Percorso uguale e contrario a quello che aveva indotto alcuni pittori antichi a dipingere su un vaso, immagine nell'immagine, un vaso sul quale è raffigurata una donna che suona il tamburello (si veda Guizzi, Staiti 1991).

Nei gruppi folkloristici la connotazione femminile trova continuità nella consuetudine da parte delle danzatrici di impugnare tamburelli come elementi caratterizzanti del costume (immagine 33). La produzione di strumenti "coreografici" o *souvenir* è garantita da piccole aziende attive tra Messina e Catania. I loro tamburelli, di dimensioni standardizzate hanno due controfascie, inferiore e superiore, e piattini di latta stampati. A titolo esemplificativo forniamo le misure (diametro/altezza cornice) di alcuni tamburelli acquistati a Catania in una bottega specializzata in "folklore siciliano" presso piazza Duomo: *a*) coppie di danzatori sullo sfondo dell'Etna e dei faraglioni di Acitrezza (le donne scuotono tamburelli e gli uomini suonano flauti di canna), misure 23/6 e 14/4,5 con membrana in «vera pelle» (come impresso sulla faccia interna); *b*) figure di paladini in combattimento, 25-23/6 (membrana «vera pelle»), 13,5-11,5-10,5/4 con membrana in carta (immagini 27 e 28).

Gli strumenti costruiti da piccoli artigiani in Sicilia nord-orientale si differenziano notevolmente sia da quelli dei corrispettivi palermitani sia da quelli della produzione in serie dell'area messinese-catanese. Generalmente la cornice è più profonda, come si può rilevare in uno strumento prodotto nel 1981 dal costruttore Giuseppe Di Maggio, residente a Pozzo Di Gotto (coll. Staiti, 43/9 cm). I piattini, ricavati da barattoli di latta, sono tagliati e non stampati, spesso di forma

approssimativamente quadrata, con gli angoli smussati (vedi costruttore sconosciuto di Messina, 1900 ca., coll. privata). Spesso all'interno della cornice vengono tirati dei lacci, o legati dei pezzi di fil di ferro, a cui vengono affisse delle bubble. È frequente, oltre alla decorazione pittorica della cornice e/o della membrana (con raffigurazioni di fiori, frutti, animali e simboli cosmici), l'uso di fiocchetti, nastri o ponpon fissati sulla cornice per ornamento (per queste tipologie si vedano anche gli strumenti conservati presso il Museo Cultura e Musica Popolare dei Peloritani e la scheda 23 compilata da Sarica in Di Stefano, Giuliano, Proto 2013). Uno strumento di rara bellezza, appartenente a una collezione privata messinese e databile verosimilmente alla fine dell'Ottocento o ai primi decenni del Novecento, possiede tutte le caratteristiche salienti degli strumenti di costruzione artigianale non standardizzata: privo di controfasce, diametro 45 cm, altezza 10; piattini di latta tagliata con angoli smussati disposti a coppie in nove finestre disposte su due ordini sfalsati; cinque segmenti di fil di ferro tirati all'interno della cornice (uno lungo il diametro, gli altri tra la cornice e questo) cui sono affisse trentasei bubble. La membrana non è dipinta ma la cornice presenta decorazioni policrome di raffinata fattura, racchiuse in riquadri bordati di rosso: un gruppo di tre ciliege e un toro intervallati da motivi geometrici, solari e floreali (immagine 29).

Per rispondere alla crescente domanda di tamburelli destinati all'uso professionale, molti giovani costruttori producono oggi tamburelli dotati di tiranti atti a regolare la tensione della membrana, talvolta realizzata in materiale sintetico (immagini 30-32). L'applicazione di tiranti ai tamburi a cornice si è diffusa con maggiore frequenza negli ultimi anni, ma non è una pratica solo recente: non se ne conoscono testimonianze precoci in Sicilia, ma è attestata in Italia già dal Settecento, come testimonia un quadro del pittore tedesco Johann Zoffany (oggi alla Galleria Nazionale di Parma), che ritrae un gruppo di ambulanti: due violinisti, uno dei quali cieco, un suonatore di violoncello, uno che percuote un bastone con una scodella, due cantori e una donna che suona un grande tamburello dotato appunto di tiranti. Una fotografia di fine Ottocento (Milano, Archivio Fotografico Italiano) mostra una ragazza napoletana che suona un tamburello anch'esso dotato di tiranti (si veda Guizzi, Staiti 1989: 56); nelle Marche questa è addirittura la tipologia corrente di tamburello.

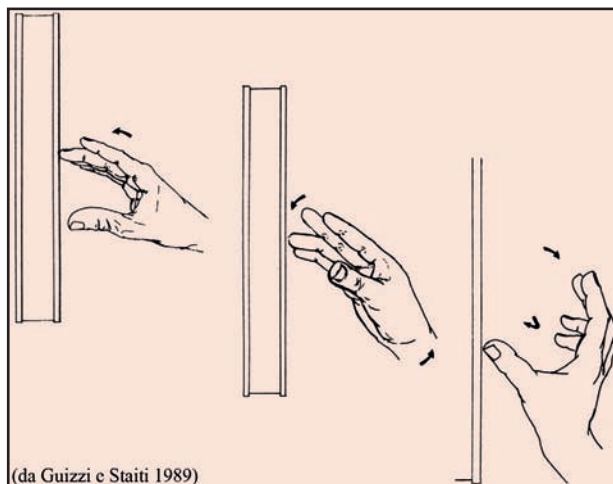
3. Tecniche e repertorio

Come in tutta l'area italiana, anche in Sicilia il tamburello viene impugnato con una mano e percosso con l'altra; le figurazioni ritmiche sono tendenzialmente in 6/8, con successioni di gruppi di

tre ottavi alternate, in fase cadenzale, da quarti più ottavi o da quarti puntati:

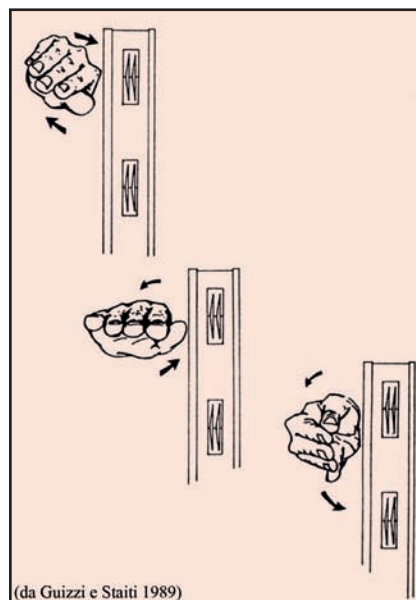


Le tecniche femminili – e più in generale le tecniche non professionali – prevedono un'alternanza tra pollice (o base del palmo) e dita contrapposte, unite e solidali. La successione è dita-dita-pollice. A Messina questa tecnica è detta *a la fimminedda*.



(da Guizzi e Staiti 1989)

Nei repertori professionali maschili della Sicilia nord-orientale – e particolarmente a Messina – le tecniche sono più complesse, e prevedono l'alternanza di varie sequenze motorie e diverse figurazioni rit-miche. Analoga complessità si riscontra solo nelle Marche, nello jesino, ove pure vengono impiegate sequenze affini a quelle qui descritte, integrate dalla frizione della pelle dello strumento, trattata con pece greca. Le terzine oltre che con l'alternanza dita-dita-pollice possono essere eseguite con la rotazione dell'avambraccio, in ragione della quale la sequenza diviene:



(da Guizzi e Staiti 1989)

Anche in Salento i due modi di realizzare le terzine (dita-dita-pollice o pollice-pollice-dita) coesistono e ciascun suonatore impiega quella che preferisce. Esclusivamente nella Sicilia nord-orientale l'alternanza tra dita e pollice viene invece sostituita da un'alternanza tra indice e medio-anulare-mignolo, solidali tra loro. L'indice, il medio o l'anulare possono essere sfregati sulla membrana, vicino alla cornice, in modo da far vibrare i piattini, con l'effetto di una sorta di trillo prolungato. Il dito indice talvolta percuote la membrana da solo, in basso, con l'effetto di un colpo più risonante degli altri. In alcuni casi l'alternanza pollice-dita contrapposte può esser sostituita dall'alternanza tra le nocche della mano chiusa e il dito indice, che viene fatto schioccare tra il pollice e la membrana. Lo scuotimento dello strumento da parte della mano di sostegno giova ad arricchire le sequenze di complessi giochi timbrici e ritmici, determinati dall'interazione della percussione dei piattini tra di loro e contro il telaio e la percussione diretta da parte della mano. Alcuni suonatori di Messina fanno vibrare incessantemente lo strumento durante l'esecuzione: l'effetto è una sorta di bordone determinato dalla vibrazione dei piattini, che a loro volta mettono in vibrazione in modo continuativo la membrana, producendo una sorta di ronzio di sottofondo. Queste complesse sequenze motorie talvolta, soprattutto in area messinese e catanese, vengono esibite teatralmente; il tamburo viene percosso anche sulla parte interna della membrana, con gesti ampi, volti a misurare il tempo ma anche a offrire all'uditorio lo spettacolo di una sorta di danza dello strumento nelle mani di chi lo suona. Suonare danzando era d'altronde abbastanza comune nelle occasioni festive, come abbiamo potuto ancora oggi documentare nel territorio di Fiumedinisi (sul versante tirrenico dei Peloritani).

Le tecniche esecutive appena descritte sono sconosciute nel resto d'Italia, mentre paiono molto simili a quelle impiegate – su tamburelli di piccole dimensioni, pure dotati di piattini – dai suonatori professionali dei repertori cosiddetti “arabo-andalusi” di Tunisia, Algeria, Marocco e da suonatori professionisti egiziani. Le sequenze prevedono l'uso separato, e con funzioni diverse, di punta delle dita, nocche, contrapposizione di dita solidali e pollice, scuotimento. Come in Sicilia, spesso l'indice agisce in alternanza con medio anulare e mignolo solidali, per esprimere sequenze di tre colpi. Le figurazioni ritmiche talvolta sono là pure in 6/8: e su queste figurazioni la somiglianza con i modi dell'uso professionale in Sicilia nord-orientale è davvero forte. Come in Sicilia, anche in Nord-Africa le tecniche professionali si discostano sensibilmente dalla pratica corrente – soprattutto femminile, o di confraternita – nella quale ambedue le mani svolgo-

no tendenzialmente sia la funzione di sostegno che quella di percussione, oppure la mano che percuote imprime colpi separati, senza alternanza tra parti diverse con effetti sonori diversi.

Insomma sulle due sponde del Canale di Sicilia alcuni gruppi specializzati di suonatori sembrano aver fatto propri elementi di tecniche esecutive condivise, elaborando un modo di suonare e delle figurazioni ritmiche peculiari, diverse sia dalle altre tecniche diffuse nel mondo islamico sia dalle altre tecniche italiane (se pure a queste più vicine). Questo modo di suonare appartiene soltanto ai suonatori professionisti o semiprofessionisti di sesso maschile. Le medesime sequenze motorie e figurazioni ritmiche sono attestate tra i musicisti sefarditi del sud della Spagna (ove altrimenti le tecniche percussive normalmente applicate ai tamburi a cornice sono del tutto diverse): il che ribadisce il carattere di sovranazionalità e specializzazione professionale di questo modo di suonare lo strumento. Orchestre arabo-andaluse e orchestre da ballo siciliane, distanti per collocazione geografica, totalmente diverse quanto agli organici strumentali e al repertorio, hanno tuttavia in comune solo la specializzazione professionale della loro attività musicale; a livello di esercizio professionale della pratica strumentale, quantomeno in questo caso, non solo le tecniche esecutive del tamburo a cornice hanno valicato i confini, ma i suonatori di diverse aree del Mediterraneo hanno prodotto un modo di suonare sovranazionale, del quale non è più possibile, né, tutto sommato, sensato provare a ricostruire le diverse componenti autoctone. Questo modo di suonare è il modo di suonare elaborato dai musicisti specializzati di ambedue le sponde del Mediterraneo: ciascun gruppo sociale disegna i confini del mondo di cui fa parte in maniera diversa, e le relazioni dinamiche tra le diverse caste all'interno di una stessa società ridisegnano intricati percorsi di circolazione di cultura. Non è un caso, per inciso, che il più ricco *mélange* di tecniche esecutive applicate al tamburo a cornice che abbiamo mai visto, che comprende tecniche medio-orientali, arabo-andaluse, le terzine in uso nei repertori italiano-meridionali, sia quello di certi musicisti ambulanti egiziani, ai quali si è spesso, non sapremmo quanto fondatamente, attribuita un'origine zingara, ma che certo sono una particolare casta di marginali con una forte specializzazione professionale e una tradizionale disponibilità al movimento, al viaggio che contraddistingue di regola queste figure di mediatori di cultura (si veda Staiti 2012, anche per una più ampia disamina della funzione rituale del tamburello in contesti femminili).

Un brano di particolare interesse, perché si tratta di un brano solistico (e non, come di regola

avviene, di accompagnamento ad altri strumenti, quali la zampogna, l'organetto, la fisarmonica, la chitarra, il flauto a becco) e in ragione della sua varietà e complessità ritmica, è la *tammuriddara* un tempo suonata dalle donne a Carnevale e ancora oggi eseguita da alcuni ex costruttori di tamburelli a Messina. Fonti orali raccontano di una donna del villaggio Santo che fino agli anni Settanta del Novecento ogni giorno, in periodo di Carnevale, sedeva sul suo balcone, suonandola senza sosta. Altre fonti riferiscono che veniva eseguita da donne di Camaro. In quest'altro rione popolare di Messina abbiamo registrato, negli anni Ottanta del Novecento, due versioni, entrambe da uomini, costruttori di tamburelli e ambulanti: una eseguita da Mario *u sciancatu* (lo zoppo), ferrivecchi, venditore di ceci tostati (*càlia*) e occasionalmente costruttore di tamburelli, che vendeva al mercato in periodo di Carnevale e a Trecastagni per la festa dei SS. Alfio Filadelfo e Cirino; l'altra eseguita da Giovanni Arena, venditore ambulante di popcorn e costruttore occasionale di tamburelli. Il brano, pur su un andamento complessivo in 6/8, è infarcito di ritardi, anticipazioni, sincopi, duine: di ogni forma di variazione ritmica e di virtuose gradazioni timbriche.

Il suonatore scuote costantemente lo strumento, mettendo in vibrazione i cimbali, con un effetto di bordone. La percussione diretta della membrana alterna colpi sordi e sonori, di diversa intensità; a essa si accompagna un tocco lieve delle dita, che vale a intervenire sullo scuotimento di bordone, imprimendogli a tratti una funzione ritmica, che interviene, quasi con tessitura poliritmica, ad arricchire il suono espresso dalla percussione diretta.

Lo stesso brano, con analoghe caratteristiche, veniva eseguito, con le medesime sequenze motorie, sull'altra sponda dello stretto, dal costruttore di tamburelli e venditore ambulante Antonio Ilacqua, di Seminara (provincia di Reggio Calabria), a pubblicizzare le qualità timbriche degli strumenti di sua fabbricazione (rilevamento di Pasquale Greco, 1977). Sebbene in provincia di Reggio Calabria, si è già detto, vengano normalmente impiegate tecniche esecutive del tutto diverse. Così, come verso il mondo arabo, pure verso la Calabria l'esercizio professionale della musica disegna insiemi diversi da quelli delle competenze musicali più largamente diffuse: quelli di una circolazione di competenze specializzate, che travalicano i confini dei repertori e dei linguaggi musicali.

Nota

* Gli autori condividono la responsabilità dell'intero testo, che è il prodotto di indagini individuali e riflessioni comuni. Si specifica che i paragrafi vanno così attribuiti: *Persistenze e trasformazioni* (S. Bonanzinga); *Motivi decorativi e Tecniche e repertorio* (N. Staiti).

Riferimenti

cd = compact disc

d = disco vinile

dvd = filmato DVD

Bélis A.

- 1995 *Musica e "trance" nel corteggio dionisiaco*, in *Musica mito nella Grecia antica*, a cura di D. Restani, Il Mulino, Bologna, pp. 271-281.

Bellia A.

- 2012 *Strumenti musicali e oggetti sonori nell'Italia meridionale e in Sicilia (VI-III sec. a.C.). Funzioni rituali e contesti*, Libreria Musicale Italiana, Lucca.
- 2015 «Mito, musica e rito nella Sicilia greca: fonti scritte e documentazione archeologica del culto di Demetra», in *Sonora. La dimensione acustica nel mondo mitico, magico e religioso dell'antichità classica*, a cura di R. Carboni e M. Giuman, Morlacchi, Perugia, pp. 91-118.

Bonanzinga S.

- cd1995 (a cura di), *Documenti sonori dell'Archivio Etnomusicale Siciliano. Il ciclo della vita*, coll. di R. Perricone, Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia, Palermo.
- 2003 «Un sistema cerimoniale bipolare», in Bonanzinga-Sarica 2003, pp. 53-100.
- cd2004 (éd.), *Sicile. Musique populaires*, Collection Ocora - Radio France, Paris.
- 2006a *La zampogna a chiave in Sicilia*, Fondazione Ignazio Buttitta, Palermo (con CD allegato).
- 2006b «Oggetti sonori e simulazioni rituali», in *Il potere delle cose. Magia e religione nelle collezioni del Museo Pitrè*, a cura di Ignazio E. Buttitta, Eidos, Palermo, pp. 83-98.
- 2011 «I richiami dei venditori», in S. Bonanzinga e F. Giallombardo, *Il cibo per via. Paesaggi alimentari in Sicilia*, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, Palermo, pp. 21-130 (con CD allegato).
- 2013 «Sugli strumenti musicali popolari in Sicilia», in Di Stefano, Giuliano, Proto 2013, pp. 53-90.
- 2014 «Riti musicali del cordoglio in Sicilia», in "Archivio Antropologico Mediterraneo (on line)", a. XVII (2014), n. 16 (1), pp. 113-156.

Bonanzinga S., Sarica M.

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

Carapezza P. E.

- 1994 «La musica dipinta», in "Nuove Effemeridi", VII/27 (*Le Madonie*, a cura di S. Bonanzinga), pp. 80-93.

Di Giulio A. M.

- 1988 «Iconografia degli strumenti musicali nell'arte apula», in *La musica in Grecia*, a cura di B. Gentili e R. Pretagostini, Laterza, Roma-Bari, pp. 108-120.

Di Stefano G. P.

- 2013 «Strumenti musicali nelle collezioni siciliane», in Di Stefano-Giuliano-Proto 2013, pp. 17-52.

Di Stefano G. P., Giuliano S. G., Proto S.

- 2013 (a cura di), *Strumenti musicali in Sicilia*, Cricd - Regione Siciliana, Palermo.

Favara A.

- 1957 *Corpus di musiche popolari siciliane*, 2 voll., a cura di O. Tìby, Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo, Palermo.

Forbin L. (de)

- 1823 *Souvenirs de la Sicile*, Imprimerie Royale, Paris.

Gramit D.

- 1986 *I dipinti musicali della Cappella Palatina di Palermo*, Officina di Studi Medievali, Palermo.

Guizzi F.

- 2002 *Guida alla musica popolare italiana. 3. Gli strumenti*, Libreria Musicale Italiana, Lucca.

Guizzi F., Leydi R.

- 1983 *Strumenti musicali popolari in Sicilia. Con un saggio sulle zampogne*, Edikronos, Palermo.
- 1986 (a cura di), *Strumenti musicali e tradizioni popolari in Italia*, Bulzoni, Roma.

Guizzi F., Staiti N.

- 1989 *Le forme dei suoni: l'iconografia del tamburello in Italia*, Arti Grafiche Giorgio & Gambi, Firenze.
- 1991 «Mania e musica nella pittura vascolare apula: introduzione ad un'analisi iconografica alla luce della tradizione popolare contemporanea», in "Imago Musicae", IX, pp. 43-90.

Loria L.

- 1907 *Caltagirone. Cenni etnografici*, Tip. Galileiana, Firenze; ried. a cura di L. M. Lombardi Satriani, Sellerio, Palermo 1981.

Maccavino N.

- 1988 «Musica a Caltagirone nel tardo Rinascimento: 1569-1619», in *Musica sacra in Sicilia tra rinascimento e barocco*, a cura di Daniele Ficola Flaccovio, Palermo, pp. 91-110.

Naselli C.

- 1951 «Strumenti da suono e strumenti da musica del popolo siciliano», in "Archivio Storico della Sicilia Orientale", IV s., XLVII/1, pp. 251-280.

- Pennino G.
*cd*2002 (a cura di), *Era Sicilia / Canti popolari di carcere e mafia. Canti raccolti e presentati da Antonino Uccello*, Regione Siciliana, Palermo.
- Pitrè G.
 1892 *Catalogo illustrato della Mostra Etnografica Siciliana*, Tip. Virzì, Palermo.
 1889 *Usi e costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, 4 voll., Pedone Lauriel, Palermo.
 1897 *Indovinelli, dubbi, scioglilingua del popolo siciliano*, Clausen, Palermo.
- Redmond L.
 1997 *When the drummers were women. A spiritual history of rhythm*, Three Rivers Press, New York.
- Salomone Marino S.
 1897 *Costumi e usanze dei contadini in Sicilia*, Sandron, Palermo.
- Sarica M.
*cd*1992 (a cura di), *Strumenti e canti. La musica popolare nel Messinese*, Assessorato alla Pubblica Istruzione Provincia Regionale di Messina, Apple Pie 003, Messina.
 1994 *Strumenti musicali popolari in Sicilia (provincia di Messina)*, Assessorato alla Cultura della Provincia Regionale di Messina, Messina (ried. 2004).
*dvd*2004 *Museo Cultura e Musica Popolare dei Peloritani. Strumenti musicali popolari e oggetti d'uso pastorale*, Ass. Culturale Kyklos, Messina.
- Simeoni P. E., Tucci R.
 1991 (a cura di), *Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari. La collezione degli strumenti musicali*, Libreria dello Stato, Roma.
- Staiti N.
 1990 «Fonti storiche per lo studio degli strumenti musicali popolari in Sicilia», in *Echos. L'indagine etnomusicologica*, a cura di G. Garofalo, Istituto di Scienze antropologiche e geografiche, Università di Palermo, pp. 103-108.
 1997 *Angeli e pastori. L'immagine musicale della Natività e le musiche pastorali natalizie*, prefazione di Tilman Seebass, Bologna, Ut Orpheus.
 2012 *Kajda. Musiche e riti femminili tra i rom del Kosovo*, con due saggi di Silvia Bruni, Roma, SquiLibri (con DVD allegato).
- Strutt A. J.
 1842 *A Pedestrian Tour in Calabria and Sicily*, Newby, London.
- Tiby O.
 1957 «Il canto popolare siciliano. Studio introduttivo», in Favara 1957, pp. 2-113.
- Tucci R.
 1991 «Catalogo», in Simeoni-Tucci 1991, pp. 55-378.
- Uccello A.
*d*1974 (a cura di), *Era Sicilia*, Cetra Lpp 238, Milano (ried. in Pennino *cd*.2002).

Referenze immagini

Sergio Bonanzinga (7-9, 12, 18-21, 27, 28); Francesca Chimento (33, 34); in Di Stefano 2013 (10); Melo Minnella (22); Pietro Motisi (24, 31, 32); Giovanni Portelli (4); Nico Staiti (6, 23, 25, 26, 29, 30); in Tucci 1991 (11, 13).



1. *Skyphos* di pittore siceliota del gruppo di Manfredi
(seconda metà del IV sec. A.C. Lipari, Museo Archeologico Eoliano)



2. Suonatrice di tamburello
(XII secolo, soffitto ligneo della Cappella Palatina di Palermo)



3. Suonatore di tamburello
(XII secolo, soffitto ligneo del Duomo di Cefalù)



4. Stacci con fondo di pelle (1950 ca., Museo del Costume di Scicli)



5. Luigi Vivirito
(1980 ca., coll. privata, Palermo)



6. Paolo Buglino
(Palermo 1990)



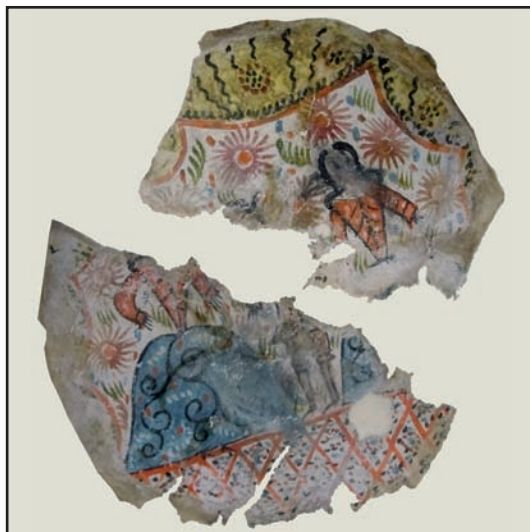
7. Antonino Cassaniti (Piedimonte Etneo 2014)



8. *Muzzuni* per san Giovanni (Alcara Li fusi 1988)



9. Elisabetta Talamo (Messina, rione Ritiro, 2009)



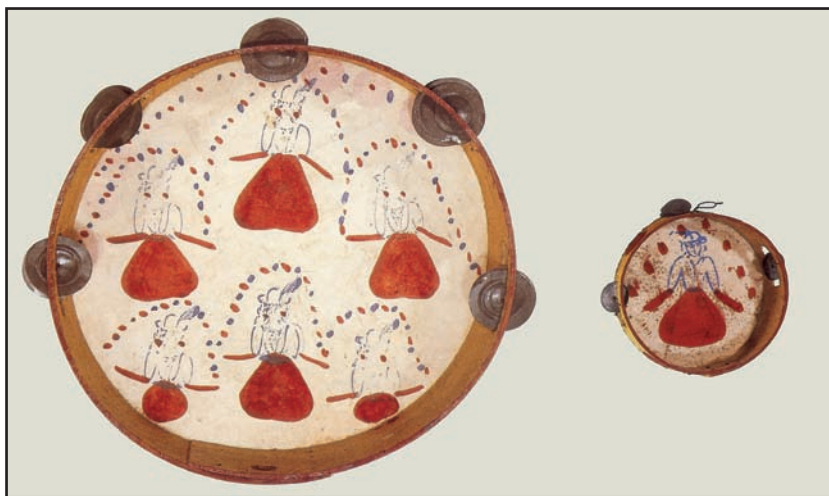
10. Frammento di membrana di tamburello (XVII secolo, Archivio di Stato di Agrigento)



11. Tamburello dipinto conservato presso il Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, inv. 11428 (Caltagirone 1907)



12. Tamburelli dipinti conservati presso il Museo Etnografico Siciliano Giuseppe Pitrè, inv. 3855 e 2908 (Palermo 1890 ca.,)



13. Tamburelli dipinti conservati presso il Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, inv. 11426 e 11427 (Palermo 1907)



14. Scena di danza con suonatrice di tamburello (part. dell'incisione in Forbin 1823)



15. Suonatrice di tamburello ritma il canto di una compagna (Messina, fine XIX secolo, coll. Museo Pitirè)



16. Gaspare Bazzano, part. della Madonna degli Angeli
(1620 ca., Petralia Soprana, chiesa Madre dei Santissimi Pietro e Paolo)



17. Suonatori di cerchietto e zampogna “a chiave”
(Palermo 1920-25, coll. R. La Duca)



18. Vincenzo Calamita (Licata 2001)



19. Vincenzo Calamita (cerchietto) e Angelo Vedda (zampogna)
durante una rappresentazione della *Pasturali* (Licata 2006)



20. Cerchietti di rame conservati presso l'oratorio della Confraternita di Maria SS. Immacolata (Altofonte 2006)



21. Nino Napoletano (triangolo) e Biagio Venuto (zampogna) durante la novena di Natale in chiesa (Messina, S. Filippo Sup., 1985)



22. Novena di Natale a Mussomeli (1985 ca.)



23. Santo Bombara (zampogna) e Caterina Vinci (Messina, San Filippo Superiore, 1986)



24. Rosario Altadonna (tamburello), nipote di Caterina Vinci, e Santo Bombara (Messina, San Filippo Superiore, 2010)



25. Tamburelli con decorazioni solari e floreali dipinte sulla cornice: *a sinistra*, costruttore Buglino, Palermo 1985; *a destra*, costruttore sconosciuto, Messina, 1980 ca. (coll. Staiti)



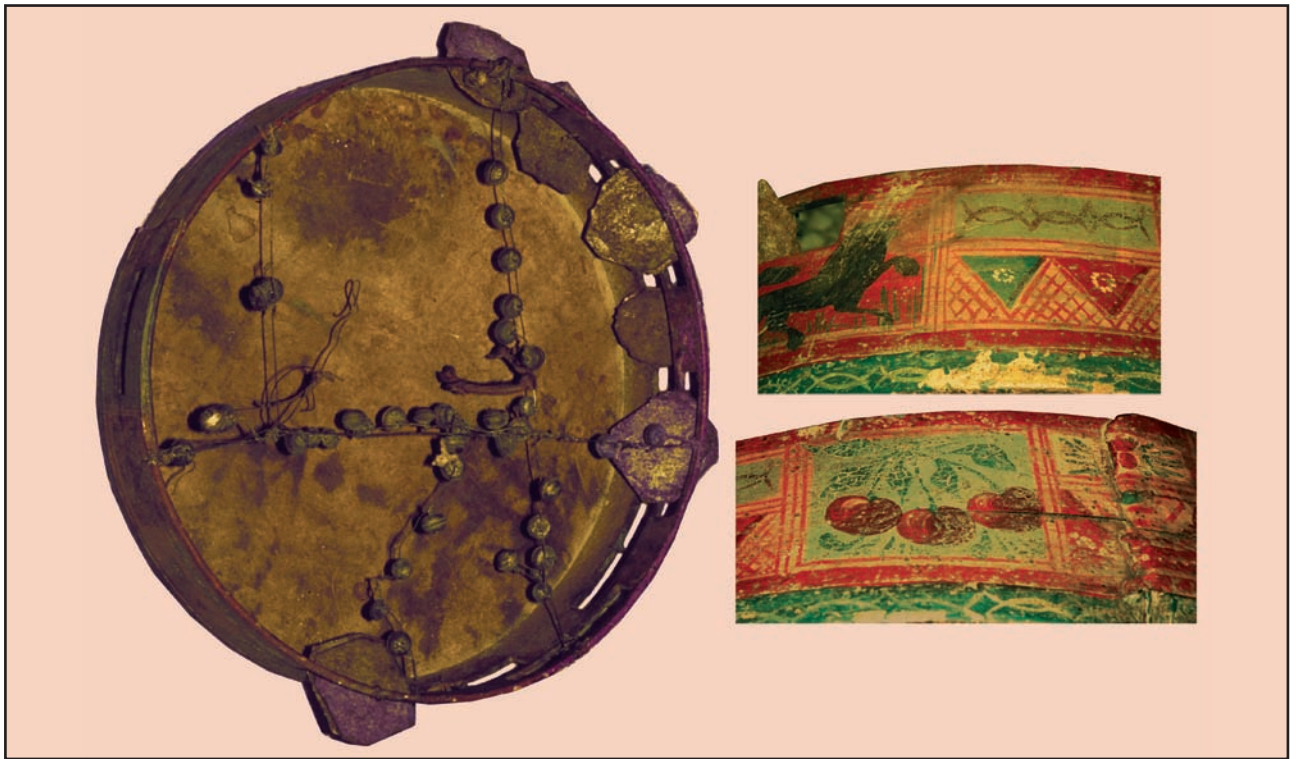
26. Tamburello *souvenir*, con membrana di carta e decalcomania con figure danzanti, produzione Sicilmusica, Messina 1990 (coll. Staiti)



27. Tamborelli *souvenir* con figure di cavalieri (Catania 2012, coll. Bonanzinga)



28. Tamborelli *souvenir* con raffigurazioni di danze sullo sfondo dell'Etna e dei Faraglioni di Acitrezza (Catania 2010, coll. Bonanzinga)



29. Tamburello con bubbole e cornice dipinta (coll. privata, Messina 1900 ca.)



30. Tamburelli con tiranti: *sopra*, con membrana sintetica, elementi vegetali incisi sulla cornice, costruttore Felice Currò, Messina, 2004; *sotto*, con membrana di pelle di capretto ed elementi vegetali stampati sulla cornice, produzione Sicilmusica, Messina 1990 (coll. Staiti)



31. Tamburello con tiranti, membrana sintetica e bubbole appese a uno spago all'interno della cornice, il suonatore fa parte di un gruppo folkloristico catanese (Viagrande 2010)



32. Tamburello con tiranti, membrana sintetica e bubbole appese a uno spago all'interno della cornice, il suonatore fa parte di un gruppo folkloristico catanese (Viagrande 2010)



33-34. Gruppo folkloristico messinese durante la sfilata dei “Giganti” e del “Cammello” (Messina 2011)