

Tradizioni musicali liturgiche e paraliturgiche in Sicilia: acquisizioni recenti e prospettive future

In questa sede prenderò in considerazione due forme di canto liturgico, cui già da tempo rivolgo particolare attenzione, analizzandone gli aspetti prettamente musicali con riferimento alle dinamiche che di norma ne caratterizzano la trasmissione. Nella prima parte tratterò del *Passio* ancora oggi in uso in alcuni paesi della Sicilia, nella seconda di un caso più specifico: la compiata cantata in latino nell'ambito del rito delle quarantore che annualmente si ripete a Cammarata (Agrigento), un piccolo centro dell'entroterra agrigentino.

Le passioni cantate

Il canto della passione è una fra le più interessanti pratiche musicali inserite nella liturgia di rito romano già a partire dal Medioevo, quando cominciarono a stabilirsi appositi recitativi (diversi dai più comuni toni di lezione utilizzati per la cantillazione delle altre letture evangeliche), chiamati appunto 'toni di passione' destinati esclusivamente all'intonazione del racconto evangelico della conclusione della vicenda terrena di Cristo. Queste formule sono caratterizzate da una accentuata forza drammatica impressa al testo attraverso la cantillazione ad altezze diverse e con differenti intensità ritmiche al fine di sottolineare il continuo contrasto che emerge tra i vari personaggi che prendono parte al racconto evangelico: un primo tono è utilizzato per l'evangelista, ovvero il Cronista (corda di recita sul Do₄ con una cadenza mediana sul La₃ e una terminazione sul Fa₃); un secondo tono è utilizzato per dar voce a Cristo (corda di recita sul Fa₃) e un terzo è riservato alle parti degli altri personaggi (*soliloquentes*) o delle *turbae* (un'ottava superiore rispetto a Cristo). Sui manoscritti liturgici si trovavano lettere che indicavano i singoli toni, C per *Chronista*, derivato da c (*cito, celeriter*), S per *Synagoga* (raduno, assemblea) da s (*sursum*), e una croce per Cristo, da t (*tenere, trahere*), come si può vedere in figura 1, p. 109. Il canto del *Passio* nelle liturgie della settimana santa ebbe una ben precisa evoluzione proprio a partire dalla cantillazione solistica, passando poi alla forma responsoriale con alternanza tra soli e coro e giungendo alle più complesse intonazioni polifoniche che in Italia si svilupparono a partire dalla fine del XV secolo, con l'impiego della tecnica del falsobordone [Apel 1998, 276-277; Viagrande 2005, 41-44] e del canone [Fischer 1997, 34].

Sebbene attualmente il testo della passione venga generalmente letto durante la messa, l'uso tradizionale di intonarlo si conserva ancora oggi in alcune località siciliane, sia la domenica delle Palme sia il venerdì santo. Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, non si tratta di residui di pratiche ormai prossime all'estinzione o di testimonianze affidate solo alla memoria di anziani cantori: si tratta, piuttosto, di pratiche musicali tuttora attuali e che purtroppo quasi mai sono state oggetto di ricerche etnomusicologiche.

Sulla mappa (figura 2, p. 109)¹ sono segnate le località in cui ho finora effettuato rilevazioni concernenti il *Passio* cantato. Di nessuna delle passioni documentate è stato ancora possibile individuare con certezza l'autore, in quanto tutte si sono tramandate quasi esclusivamente per via orale. È certo però che a comporle erano spesso musicisti di professione o sacerdoti, come nel caso di Vincenzo Amato (1629-1670), sacerdote originario di Ciminna e maestro di cappella della cattedrale di Palermo, che nella seconda metà del Seicento compose diverse passioni, cantate in alcune chiese della città fino agli inizi del secolo scorso. Oggi, delle passioni di Amato rimangono alcune trascrizioni manoscritte negli archivi storici di alcune chiese, utili senz'altro per una comparazione con la documentazione finora acquisita sul campo.²

Nelle località in cui si sono svolte le mie indagini (tranne, come vedremo, a Misilmeri in provincia di Palermo), il *Passio* viene ancora oggi cantato sia la domenica delle Palme (*Passio* secondo Matteo) sia il venerdì santo (secondo Giovanni), con alcuni accorgimenti messi in atto recentemente per adattare la pratica musicale preconciliare alle nuove esigenze liturgiche. In particolare, per ovviare al problema della lingua, si è scelto di non cantare più, ma di leggere il racconto della passione in italiano e lasciare in latino esclusivamente le parti cantate dei *soliloquentes*, della *turba* dei Giudei e in qualche caso di Cristo. Questa operazione di adattamento servì anche a ridurre la durata della celebrazione, considerato che cantare interamente il *Passio* richiedeva un tempo non inferiore a un'ora e mezza circa. L'unica difficoltà con cui ancora oggi continuano a confrontarsi sia i sacerdoti sia i cantori, a volte anche in un clima di tensione, riguarda l'impossibilità di adeguarsi alle norme liturgiche che, a partire dalla riforma del *Messale romano* del 1970, hanno prescritto che la domenica delle Palme il racconto evangelico della passione venga alternato tra le versioni di Matteo, Luca e Marco, seguendo un ciclo triennale. Tuttavia anche negli anni in cui la liturgia prevede la lettura evangelica di Luca o di Marco, lì si cantano le parti tratte dal *Passio* secondo Matteo, quelle che i cantori tradizionalmente conoscono, apportando una variazione alla liturgia, non sempre gradita ai sacerdoti.

La prima località che prenderò in considerazione è Montelepre (Palermo), piccolo centro urbano in provincia di Palermo. Qui da circa quarant'anni è scomparsa la consuetudine di cantare per intero il *Passio*, ma nella chiesa parrocchiale di Santa Rosalia si usa ancora intonare l'incipit del racconto evangelico sia la domenica delle Palme sia il venerdì santo (le altre parti del *Passio* tuttavia le ho documentate grazie alla memoria di alcuni cantori). A eseguire l'incipit è oggi un piccolo coro formato quasi interamente da donne di media età che sin da piccole facevano parte della *schola cantorum* della parrocchia, all'epoca preparata dal sacerdote. Ora si riuniscono soltanto nelle maggiori solennità dell'anno e in particolare durante la settimana santa per animare le liturgie con i canti tradizionali, ostentando un ruolo ancora oggi riconosciuto dalla comunità e sostituendosi in queste occasioni al coro giovanile che di norma esegue altri repertori.

L'inizio del *Passio* di Montelepre (esempio AV 1)³ risulta interessante in quanto evidenzia una struttura musicale del tutto indipendente dall'intonazione gregoriana, rivelando

1. Ringrazio Giovanni Rufino, presidente del Centro di studi filologici e linguistici siciliani, per aver reso disponibile la 'carta di base' dell'Atlante linguistico della Sicilia (ALS).

2. Sulle *Passioni* di Vincenzo Amato, Vincenzo Buzzetta [1991] ha prodotto una tesi di laurea.

3. Dal *Passio* di Montelepre: *Incipit* [5'16"']. Ripresa audio effettuata da chi scrive il 9 marzo 2013 nella chiesa di Santa Rosalia (in situazione non contestuale); organo: Maurizio Pizzurro; voci: coro parrocchiale (voce guida: Giuseppe Saitta). http://www.fondazionelevi.it/edizioni_digitali/2016/Giordano_AV_1_Passio_di_Montelepre.mp4 (7Mb)

il-le. **C.** Respóndens autem Júdas, qui trádidit
 é-um, díxit : **S.** Numquid égo sum, Rábbi?
C. A- it il-li : ✠ Tu di- xí-sti. **C.** Coenántibus au-
 tem é- is, accépit Jésus pánem, et benedíxit, ac
 frégit, dedítque discípu- lis súde- is, et á- it : ✠ Ac-



Figura 1.
 Intonazione gregoriana del *Passio*
 (*Officium majoris hebdomadae et octavae Paschae* 1925, p. 113)

Figura 2.
 Località interessate dall'indagine

Pas - - si-o Do - mi - ni no - stri Pas - si-o

(Fa m) (Sib m) (Do7) (Fa m) (Sib m)

Do - - mi - ni no - stri Pas - - - - si-o

(Sib m) (Fa m) (Do7)

Do - mi - ni no - stri Je - su Je - su Chri - sti Do - mi - ni

(Do) (Fa m) (Sib m) (Sib m)

no - stri Je - su Je - su Chri - sti se - - - cun-dum se -

(Mi b) (La b)

cun-dum Jo-an - - - nem Pas - - - si-o Je - su

(Fa m)

Je - su Chri - sti

(Do - Fa)

Esempio 1. *Passio* di Montelepre, incipit. Trascrizione degli anni Quaranta del Novecento. Archivio parrocchiale della chiesa di Santa Rosalia di Montelepre (Palermo)

elementi stilistici che sembrano riferibili al repertorio operistico. Nell'archivio della parrocchia si conserva una trascrizione dell'incipit, redatta intorno agli anni quaranta del secolo scorso dall'organista dell'epoca, che tuttavia differisce parecchio dall'attuale esecuzione (esempio 1, p. 109). Ciò evidenzia come queste tracce scritte servissero essenzialmente da guida a chi doveva accompagnare il canto, mentre non erano tenute in particolare considerazione dai cantori, quasi sempre sprovvisti di nozioni musicali.

A Villafrati, in provincia di Palermo, il canto della passione viene tradizionalmente denominato *Turba*, dal termine latino che indica la folla. Fino a un recente passato, cantavano soltanto le donne della *schola cantorum* parrocchiale, accompagnate dall'organo, suonato da una donna. Le cantatrici di norma seguivano il testo su 'messalini' in uso ai fedeli (con traduzione italiana a fronte), avendo cura di segnare talvolta con una matita colorata le parti destinate al canto, come si nota dall'immagine seguente (figura 3).

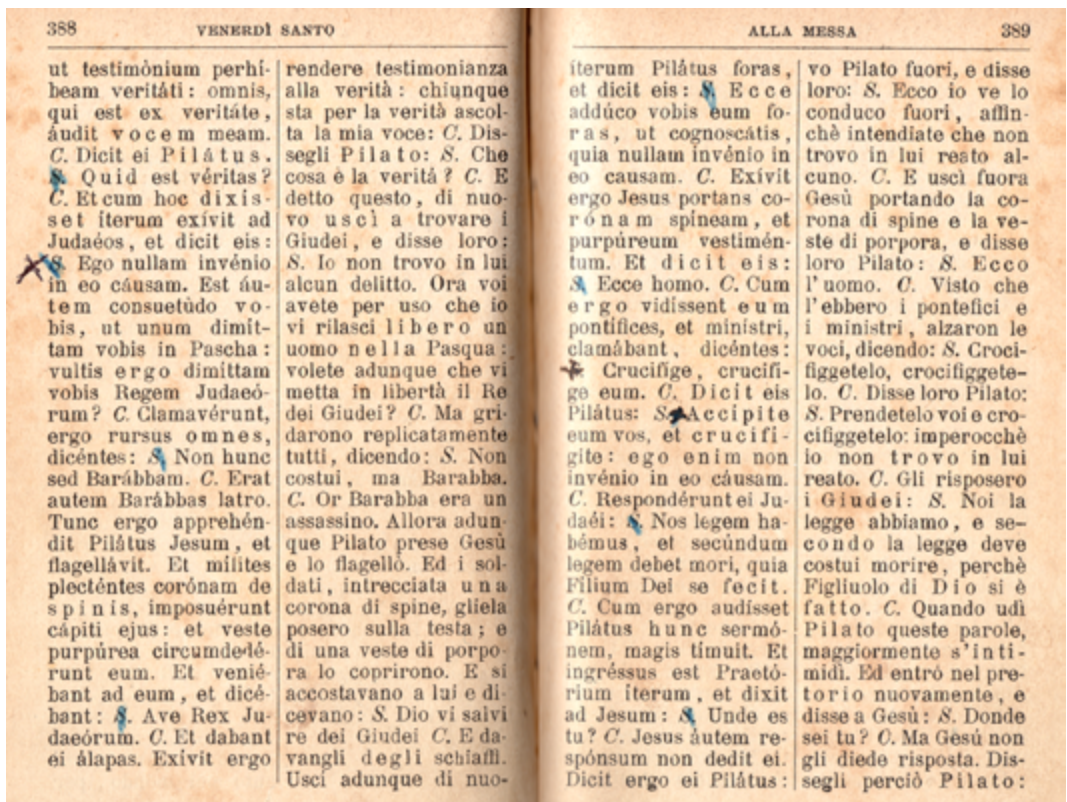


Figura 3. Messalino in uso ai cantori
(*Ufficio della settimana santa secondo il rito romano 1907*, pp. 388-389)

L'organista, invece, accompagnava a memoria il canto. Grazie all'impulso di un giovane musicista, da circa quindici anni, al coro delle anziane donne si sono uniti alcuni giovani (uomini e donne) con l'intenzione di preservare la tradizione. La *Turba* che si esegue a Villafrati, sia nella forma per la domenica delle Palme sia in quella per il venerdì santo,

consta di ventotto parti, oggi cantate tutte coralmente. In passato gli interventi dei personaggi erano invece eseguiti in forma solistica; ciascuna parte era affidata annualmente alle stesse cantatrici che detenevano un ruolo spesso ereditato in famiglia. L'uso attuale di cantare coralmente tutte le sezioni, e non soltanto quelle delle *turbae*, com'era nel recente passato, è stato motivato anche dal desiderio di realizzare semplici polifonie, quasi sempre per terze parallele, pressoché ovunque. Propongo come esempio due brani, *Sic respondes Pontifici?* (da una registrazione effettuata il venerdì santo del 2007) e *Vere filius* (da una registrazione della domenica delle Palme nel 2013); entrambe sono accompagnate dall'organo⁴ con un sostegno accordale (esempio AV 2).⁵ Qui di seguito la trascrizione della voce principale di *Sic respondes* (esempio 2).⁶

♩ = 70

Sic, sic re- spon - des sic

sic re - spon - - - des

sic re - spon- des Pon - ti - fi - ci? Sic

sic re - spon - - des sic re - spon - des

sic re - spon - - - des Pon - ti - - - fi - ci?

Esempio 2. *Sic respondes*, dal *Passio* di Villafrati (Palermo)

4. Nella documentazione del 2007 il canto è in realtà accompagnato da una tastiera elettronica in quanto quell'anno le celebrazioni della settimana santa si svolsero nella chiesa del Crocifisso, sprovvista di organo, perché la chiesa madre era inagibile a motivo di un restauro in corso.

5. Dal *Passio* di Villafrati: *Sic respondes Pontifici? / Vere filius* [6'11"]. Riprese audio effettuate da chi scrive il 6 aprile 2007 nella chiesa del Crocifisso, e da Silvia Dioguardi il 24 aprile 2013 nella chiesa madre, Santissima Trinità; organo: Federica Verciglio; voci: coro parrocchiale; direttore: Santino La Barbera.
http://www.fondazionelevi.it/edizioni_digitali/2016/Giordano_AV_2_Passio_di_Villafrati.mp4 (20Mb)

6. Qui, come più avanti, trascrizione mia ove non altrimenti specificato. Si sono utilizzati i seguenti segni diacritici laddove necessario: ← più lento del valore segnato; → più veloce del valore segnato. Le indicazioni metronomiche, laddove presenti, si intendano in maniera approssimata. Nell'esempio 8 a p. 125 le figure musicali con il gambo rivolto verso il basso indicano una percussione alternata della membrana del tamburo con una sola bacchetta; viceversa, quelle con il gambo verso l'alto indicano una percussione simultanea con entrambe le bacchette.

Sebbene a Misilmeri, paese a circa dieci chilometri dal capoluogo, il *Passio* ormai da trent'anni non venga più eseguito,⁷ disponiamo di preziose testimonianze che informano su una pratica musicale rimasta in pieno vigore fino al 1983, quando per l'ultima volta venne cantata nella chiesa di San Francesco da un coro di sole donne, com'era consuetudine locale. L'arrivo del nuovo parroco determinò improvvisamente la cessazione di questa pratica musicale, in quanto ritenuta non compatibile con la liturgia postconciliare. Oltre ad avere effettuato personalmente diverse registrazioni e interviste, grazie alla disponibilità degli ex cantori sono entrato in possesso di due importanti registrazioni amatoriali effettuate rispettivamente nel 1965 (fuori contesto) e nel 1977 (nel contesto celebrativo della domenica delle Palme).⁸ Inoltre, si conservano tre fascicoli manoscritti con le trascrizioni complete di tutte le parti sia della domenica (quaranta parti) sia del venerdì (trentadue parti), oltre a un fascicolo contenente la parte di Cristo, tutti databili tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento (figure 4 e 5, p. 114). Interessante, in questi manoscritti, la presenza dei nomi degli assegnatari delle singole parti, a riprova del fatto che cantare da solista durante il *Passio* costituiva anche un segno di prestigio sociale al quale nessuna cantatrice voleva rinunciare.⁹

Sebbene anche in questo caso risulti molto arduo giungere a identificare l'autore del *Passio*, bisogna prendere comunque atto della notevole corrispondenza tra la parte di Cristo contenuta nel fascicolo conservato a Misilmeri e quella relativa a due passioni (secondo Matteo e Giovanni) conservate presso l'Archivio storico della Collegiata di Monreale (*Fondo musicale*, n. 27), copie ottocentesche attribuite al già citato Vincenzo Amato. Questo dato di fatto, nonostante non ci permetta di assegnare con certezza una paternità musicale all'opera, fa comunque riflettere sulla più ampia circolazione di queste musiche.

I due documenti sonori che qui si propogono, tratti dalla registrazione del 1977, si riferiscono rispettivamente al brano corale *Hic dixit* (che secondo gli stessi cantori era «una parte a valzer» proprio per il modo in cui tradizionalmente si accompagnava con l'armonium e prima ancora con l'organo) e al brano solistico *Peccavi* (esempio AV 3).¹⁰ Per quanto l'ascolto possa ingannare, a motivo di una esecuzione da parte di donne anziane e di un accompagnamento organistico non sempre perfetto, si può ugualmente cogliere la particolare intensità con cui esse riuscivano a esprimere la drammaticità del testo: benché in latino, ben ne conoscevano il significato. Riuscivano infatti a trasmettere il senso più profondo dei dolorosi dialoghi, differenziando per intensità e stile esecutivo ogni sezione dall'altra, passando per esempio da una esecuzione a voce piena per il grido *Crucifige* a una voce mesta e partecipata per il *Peccavi* di Giuda.

7. Alcuni cantori del luogo, grazie anche alla sensibilità dell'attuale arciprete, stanno tuttavia tentando di ripristinare questa pratica musicale al fine di eseguirla nuovamente nel contesto liturgico della settimana santa nella chiesa madre, San Giovanni Battista.

8. La documentazione del 1965 è stata realizzata da Domenico Giordano con un registratore Lesa a bobina all'interno della chiesa di San Francesco; in quella occasione ad accompagnare il canto all'armonium era il parroco Gaetano Sciarabba; si sono registrate soltanto alcune parti ritenute più significative, fra cui: *Peccavi*, *Hic dixit*, *Vere Filius*. La documentazione del 1977 è stata realizzata da Francesco Ferraro all'interno della stessa chiesa, con un registratore a cassette munito di microfono stereo durante la liturgia della domenica delle Palme. Questa documentazione risulta essere completa di tutte le parti (l'armonium in quella occasione era suonato da Caterina Sciarabba).

9. Alcune anziane cantatrici da me intervistate, in particolare Antonina Di Palermo (nata nel 1919) e Vincenza Giordano (nata nel 1937), raccontano di frequenti diverbi che sorgevano nel contendersi alcune parti rimaste non assegnate; episodi risolti, dicono gli intervistati, soltanto grazie all'intervento del parroco che, nel tentativo di porre fine a queste vere e proprie liti, decise di scrivere i nomi degli assegnatari sulla partitura utilizzata dall'organista.

10. Dal *Passio* di Misilmeri: *Hic dixit / Peccavi* [3'15"]. Ripresa audio effettuata da Francesco Ferraro il 5 aprile 1977 nella chiesa di San Francesco; armonium: Caterina Sciarabba; voci: coro femminile parrocchiale; solista: Maria La Rosa. http://www.fondazionelevi.it/edizioni_digitali/2016/Giordano_AV_5_Passio_di_Misilmeri.mp4 (39Mb)

Goro *Si hunc dimittis. (27)*

KINETTA *molto largo* *Ecce res vestra (28)* *2 ripete*

Goro *Tolle tolle - (29)*

TITA *Te es res. (13)* *solo*

MARIACCIA *Nunquid ego (14)* *2*

2 ripete

Figura 4.
Manoscritto I del *Passio* di Misilmeri (Palermo)
(Proprietà di Giuseppe Giordano)

Figura 5.
Manoscritto II del *Passio* di Misilmeri (Palermo)
(Proprietà di Giuseppe Giordano)

« Introduzione »
« Passio »

Largo

Pas-si - - o Pas-si - - o Do - - - - -
mi - - ni no - - sti Te - su - -
ri - - ti se - - cum - - diu, quat - - te - - um.
poco
Calaciura Giuseppe

Figura 6.
Passio di Butera (Caltanissetta), incipit. Trascrizione di Giuseppe Calaciura
 Archivio parrocchiale della chiesa di San Tommaso Apostolo, Butera



Figura 7.
Realmonte (Agrigento),
Processione del Cristo morto, 2013
I cantori
(Fotografia di Antonino Cottone)



Figura 8.
Cammarata (Agrigento), chiesa di San Vito,
Processione delle quarantore, 2012
(Fotografia di Giuseppe Giordano)



Figura 9.
Canto del *Tè Deum*
Cammarata (Agrigento), 2012
Processione delle quarantore accompagnata dal tamburo
(Fotografia di Giuseppe Giordano)



Figura 10.
Cammarata (Agrigento), 2011
Processione conclusiva delle quarantore
(Fotografia di Antonino Cottone)

A Butera, piccolo centro del Nisseno a vocazione prettamente agricola, al contrario di quanto ho riscontrato nelle altre località in cui ancora oggi si canta il *Passio*, è scomparsa la consuetudine di intonare le parole delle *turbae* e dei *soliloquentes* del racconto evangelico, affidando alla voce di un cantore accompagnato dall'organo soltanto l'incipit e le ultime tre parti di Cristo morente sulla croce; fino al concilio Vaticano II, a cantare il *Passio* erano i sacerdoti del paese insieme a un coretto di voci bianche (quasi sempre i chierichetti) cui erano affidate i brani delle *turbae*. Anche in questo caso sia l'organista sia il cantore non fanno ricorso ad alcuna trascrizione musicale ma eseguono a memoria. Tuttavia, nell'archivio della chiesa madre del paese, San Tommaso Apostolo, si conserva un foglio pentagrammato nel quale alla fine degli anni cinquanta l'organista dell'epoca, Giuseppe Calaciura, appuntò l'incipit (figura 6, p. 115).

Propongo, quindi, un filmato, in cui si può ascoltare il brano di Cristo, *Pater dimitte illis*, registrato durante la celebrazione della Domenica delle Palme del 2013 nella chiesa madre, San Tommaso Apostolo (esempio AV 4).¹¹

L'ultimo esempio che desidero proporre riguarda il *Passio* cantato a Realmonte, piccolissimo paese a circa dieci chilometri da Agrigento. Di questa pratica musicale ero già a conoscenza grazie alla documentazione video realizzata nel 1993 da Giovanni Moroni.¹² Sono stato a Realmonte il venerdì santo del 2013, dopo vent'anni da quel rilevamento, riconoscendo alcune delle persone riprese nel filmato insieme ad altri cantori più giovani, compreso un ragazzo, Enrico Fallea, studente del conservatorio, che da alcuni anni ha sostituito l'ormai anziano organista Carmelo Mangione. Di grande interesse è la gestione ancora quasi del tutto autonoma della liturgia del venerdì santo da parte del gruppo dei cantori (circa dieci uomini), pur essendo questa la più importante celebrazione canonica della settimana santa: oltre a eseguire il *Passio*, infatti, il gruppo gestisce musicalmente l'intera cerimonia, integrata da altri canti latini in stile polivocale e con accompagnamento dell'organo, come *Vexilla regis*, *Popule meus* ed *Ecce lignum*, eseguito integralmente dai cantori, nonostante la parte iniziale sia riservata, secondo le prescrizioni liturgiche, al sacerdote. Non è un caso, inoltre, che siano gli stessi cantori a interpretare durante la processione serale del Cristo morto e dell'Addolorata i cosiddetti *lamenti* in stile polivocale (figura 7, p. 116), alcuni dei quali corrispondono a quelli compresi nel rito svoltosi in chiesa con l'accompagnamento dell'organo.¹³ Questo fatto, apparentemente poco rilevante, è invece, a mio avviso, una palese testimonianza di quel tanto discusso interscambio di ruoli e di competenze tra ambienti ecclesiastici e laicali, tra spazi controllati di chiese e oratori e percorsi esterni delle processioni, dove la devozione popolare completa in maniera più libera la liturgia 'canonica' [Macchiarella 1993 e 1995].

A Realmonte questa autonoma gestione della liturgia da parte dei cantori ha portato negli anni a uno stravolgimento del testo delle due versioni canoniche del *Passio* di Matteo e di Giovanni, dando origine a una singolare, unica versione testuale sia per la domenica delle Palme sia per il venerdì santo, risultato della fusione dei due racconti evangelici, di cui si differenziano solo le conclusioni – i cantori sanno bene che la

11. Dal *Passio* di Butera: *Pater dimitte illis* [1'51"]. Ripresa video effettuata da chi scrive il 24 aprile 2013 nella chiesa madre, San Tommaso Apostolo, durante la messa della domenica delle Palme; organo: Salvatore Di Martino; voce: Gaspare Nolasco. http://www.fondazionelevi.it/edizioni_digitali/2016/Giordano_AV_4_Passio_di_Butera.mp4 (85Mb)

12. La ripresa video mi è stata gentilmente messa a disposizione da Sergio Bonanzinga che la custodisce in copia.

13. Una registrazione sonora dei *lamenti* di Realmonte è contenuta in Bonanzinga [1996], traccia 14.

domenica bisogna concludere con *Vere filius* e il venerdì invece con *Et inclinato capite*. Nel *Passio* di Realmonte permangono, inoltre, tratti di quella che in passato certamente doveva essere una vera e propria azione drammatica, come si può dedurre da determinati comportamenti rituali esibiti dai cantori e dai fedeli. Il cantore che interpreta Pilato, ad esempio, nel momento in cui pronuncia la frase «*Quod scripsi, scripsi*» usa ancora lasciar cadere dalla cantoria, sul lato sinistro del presbiterio, in modo ben visibile all'intera assemblea, un foglio e una penna di volatile, a mostrare l'irrevocabilità della scelta di Pilato sulla scritta da fissare sulla croce. O ancora, durante il conclusivo *Et inclinato capite tradidit spiritum*, sia i cantori sia i fedeli usano percuotere le panche con le mani o con i piedi producendo uno strepito che nel sentire comune vuole evocare il terremoto avvenuto alla morte di Cristo.¹⁴ D'altronde, sappiamo bene che i riti della settimana santa a partire dal Medioevo si erano aperti allo sviluppo drammatico della liturgia, poi esteso anche ad altre ricorrenze dell'anno liturgico, secondo gli usi delle chiese locali [Bernardi 1991]. La drammatizzazione di alcuni momenti del rito andrebbe considerata, anche in questo caso, un tentativo ben riuscito di una sua amplificazione e traduzione. Non a caso, per esempio, proprio a Realmonte alle celebrazioni liturgiche della domenica delle Palme e del venerdì santo partecipa, indossando gli abiti tradizionali (una tunica azzurra col mantello rosso), il bambino che aveva impersonato Cristo durante la rievocazione dell'ingresso a Gerusalemme insieme agli apostoli, esibendo un ruolo non secondario nel contesto celebrativo e ponendosi, sul piano dell'efficacia simbolica comunitariamente riconosciuta, sullo stesso livello del sacerdote officiante [Bruno Gallo 2003]:¹⁵ per tradizione, al bambino che impersona il Cristo (o eventualmente a un altro bambino, sempre un maschio) vengono infatti affidate alcune sezioni cantate del *Passio*. Ho riscontrato la medesima consuetudine a Villafrati e a Misilmeri, dove una bambina cantava i brani di Pilato *Tu es rex* e *Quod scripsi, scripsi*. A Butera invece, come già ricordato, un coretto di voci bianche eseguiva per intero le sezioni della *turba Judaeorum*.

I cantori di Realmonte ricordano a memoria le proprie parti, nonostante siano oggi in possesso di libretti contenenti il testo, gli stessi distribuiti ai fedeli per seguire il *Passio* durante la celebrazione. Non esiste invece alcuna trascrizione musicale. L'organista accompagna a orecchio il canto secondo le modalità apprese da chi lo ha preceduto in questo compito, non mancando di inserire i cosiddetti 'passaggi' prima delle parti cantate dal Cristo o da uno dei *soliloquentes*. Nello schema che riporto di seguito (esempio 3, p. 120) ho evidenziato i meccanismi musicali alla base della cantillazione della parte del Cronista e sulla quale si intersecano, secondo regole ben stabilite, quelle dei personaggi, delle *turbae* o di Cristo.

Seppure sia stato abolito da alcuni anni l'uso di cantare interamente la parte del Cronista (detta localmente *testu*), essa viene a tratti ancora intonata in diversi momenti del racconto, soprattutto in prossimità dell'ingresso di un personaggio. Infatti, il recitativo del Cronista, attraverso formule melodiche che potremmo definire di cerniera, serve anche a preparare l'entrata dei diversi personaggi.

14. Un analogo comportamento rituale era previsto durante il mattutino delle tenebre (*Feria quinta in coena Domini*) che aveva luogo la sera del mercoledì santo: «Ad laudes tamen, finita oratione, fit fragor et strepitus aliquantulum: mox profertur candela accensa de sub altari, et omnes surgunt, et cum silentio discedunt» [*Officium majores hebdomadae* 1925, 401]; nell'evocare la morte di Cristo, allo spegnersi dell'ultima delle quindici candele che illuminavano l'aula liturgica (se ne spegneva una alla fine del canto di ogni salmo) i sacerdoti e i fedeli producevano uno strepito in vari modi secondo le consuetudini del luogo: scuotendo le panche o percuotendole con libri e messali, scuotendo catene di metallo, utilizzando le *tràcole* (tabelle o crotali).

15. La processione della domenica delle Palme di Realmonte è documentata anche in Bonanzinga [2002].

Passaggio d'organo



Formula iniziale



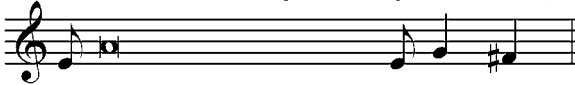
Formula intermedia (solo se il periodo è abbastanza lungo)



1ª Formula conclusiva (se precede la parte di un personaggio)



2ª Formula conclusiva (se precede la parte di Cristo)



Il Cristo intona sempre sul re

Esempio 3. Formule per la cantillazione della parte del Cronista

Come si nota nell'esempio 3, vengono utilizzate due formule conclusive: la prima quando il suo recitativo termina prima della parte di un personaggio, o di una *turba*; la seconda quando ne precede una di Cristo. Si riscontra questo espediente anche nell'intonazione del *Passio* in gregoriano [*Cantus Ecclesiasticus Passionis* 1904]. Parimenti l'ingresso del Cronista, nei tratti in cui ancora oggi è presente, è sempre preceduto da quello che viene chiamato 'passaggio d'organo' (esempio 3), un inciso strumentale utile a riportare il cantore sul suo tono, dopo le parole di Cristo o di una turba chiuse su un diverso ambito tonale. La scelta delle sequenze da inserire nel breve filmato qui proposto (esempio AV 5)¹⁶ è stata dettata perlopiù dal desiderio di mettere in evidenza proprio questo *continuum* musicale, questo ininterrotto susseguirsi di recitativo e parti cantate intersecate da azioni rituali compiute dai fedeli e dai cantori, così come sicuramente doveva avvenire in passato anche in altre località siciliane.

16. Dal *Passio* di Realmonte: *Et hic erat / Consummatum est / Et inclinato capite* [4'57"']. Ripresa video effettuata da chi scrive il 29 marzo 2015 nella chiesa di San Domenico durante la liturgia del venerdì santo; organo: Enrico Fallea; cronista: Calogero Mangione; voci soliste (in ordine di esecuzione): Pasquale Salemi, Enrico Fallea, Martino Incardona. http://www.fondazionelevi.it/edizioni_digitali/2016/Giordano_AV_5_Passio_di_Realmonte.mp4 (140Mb)

La compieta cantata per le quarantore a Cammarata

Fra le azioni devozionali che in Sicilia caratterizzano alcuni periodi dell'anno liturgico, oltre al Natale o alla settimana santa, vi sono le quarantore, che per antica tradizione – generalizzata anche in altre aree – continuano a celebrarsi soprattutto in due periodi dell'anno: nei primi tre giorni della settimana santa e negli ultimi giorni del carnevale, a seconda delle consuetudini locali, ma, in casi meno frequenti, anche nell'ottavario dei defunti, a novembre [Lavitrano 1936].

Si tratta quasi sempre di liturgie articolate attraverso una serie di espressioni musicali di carattere popolare: canti, rosari, litanie, coroncine, ma anche specifici suoni di campane che scandiscono lo scorrere delle cosiddette ore sante, o che segnalano l'esposizione del Sacramento o il momento della benedizione, oppure musiche bandistiche e ritmi di tamburo che animano le processioni svolte di norma alla conclusione delle funzioni in chiesa. A occuparsi della gestione del rituale sono in prevalenza le confraternite, soprattutto quelle dedicate al Sacramento, talvolta ancora abbigliate secondo l'uso tradizionale che prevede la cappa e il cappuccio a occultamento totale del volto (figura 8, p. 116).

A Cammarata (Agrigento), piccolo centro urbano addossato al monte che prende nome dallo stesso paese, le celebrazioni delle quarantore costituiscono un momento molto significativo all'interno del calendario festivo locale. Questo rito ancora oggi si tiene in tutte le chiese del paese, incluse le rettorie e le chiese minori, secondo una turnazione ben precisa che prevede la conclusione negli ultimi tre giorni di carnevale (domenica, lunedì e martedì), contemporaneamente nella chiesa madre, San Nicolò di Bari, e nella chiesa di San Vito.¹⁷ Fino a pochi anni addietro, il martedì grasso, al termine delle quarantore, dopo il canto del *Te Deum*, si *appiddiava*, cioè si suonavano le campane a morto per segnalare l'inizio della quaresima (anche questa pratica l'ho riscontrata per il passato in altre località).¹⁸

Mi sono recato per la prima volta nella chiesa di San Vito nel 2009 per registrare, durante una prova del coro, il canto delle cosiddette *Sette parole*. Dopo alcuni minuti di ascolto mi resi subito conto che si trattava di una tradizione musicale davvero notevole che meritava di essere meglio indagata.¹⁹ Scambiando qualche parola con alcuni componenti del coro e col parroco, monsignor Liborio Russotto, persona di rarissima sensibilità verso la musica sacra e le pratiche popolari in genere, fui invitato a ritornare nei giorni delle quarantore, perché oltre al canto della coroncina del Sacramento avrebbero celebrato la compieta in latino e a seguire il rosario in siciliano. Nel febbraio del 2010 tornai pertanto a Cammarata per documentare il rito e da allora ogni anno non sono più mancato in almeno uno dei tre

17. L'uso di concludere le quarantore di carnevale nella chiesa madre, o comunque nella chiesa più antica del paese, secondo una turnazione detta in Sicilia 'ruolo', è ancora oggi molto diffuso in diversi centri dell'isola.

18. A Misilmeri, per esempio, fino agli anni cinquanta circa, alla mezzanotte del martedì grasso si suonavano a morto le campane a segnare la fine del carnevale. A Ciminna (Palermo) tuttora si usa, intorno alle ventidue dello stesso giorno, produrre un particolare ritmo con le campane della chiesa di San Giovanni a segnare l'inizio della quaresima.

19. Si tratta di un testo poetico strofico incentrato sulle ultime parole che, secondo la tradizione evangelica, furono pronunciate dal Cristo sulla croce. Il suo impiego, in diversi adattamenti musicali, è documentato in molte località soprattutto del meridione d'Italia [Marx-Weber 1989]. A Cammarata, le *Sette parole* vengono eseguite nel pomeriggio del venerdì santo da un coro misto in una versione musicale a tre voci con accompagnamento d'organo. Queste musiche risentono molto dello stile operistico ottocentesco. Nell'archivio storico della parrocchia si conserva un fascicolo a stampa con le parti del coro e l'accompagnamento. Sul frontespizio si legge: *Le tre ore di agonia di N.S.G.C. / per voci maschili con accompagnamento di pianoforte o armonium / per M. Mauro*. Melchiorre Mauro era un compositore siciliano di fine Ottocento.

giorni delle quarantore.²⁰

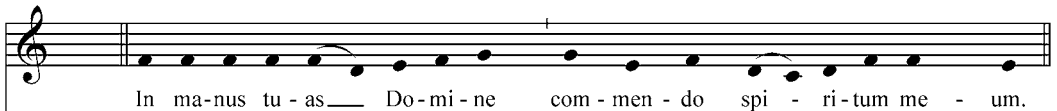
In questa liturgia la funzione serale è preceduta dal canto della coroncina: si tratta di uno schema rituale fondato sull'alternanza fra brevi riflessioni sulle virtù cristiane e le strofe della sequenza *Lauda Sion* cantate sia dal coro sia dai fedeli. Sul libretto a stampa datato 1941, conservato presso l'archivio della parrocchia, si legge tra l'altro «Solita a farsi in alcuni paesi della Sicilia durante le S. Quarantore». Il canto della sequenza, in stile melismatico, presenta una struttura polifonica a due voci che procedono quasi sempre per terze parallele, con incipit e conclusione all'unisono, ed è intonato dal coro e dai fedeli in uno stile vocale molto ricorrente negli ambienti ecclesiastici. Mentre i cantori hanno sempre fatto in qualche misura riferimento al testo scritto della sequenza, disponibile in libretti a stampa o in fotocopia, della musica non esiste alcuna traccia scritta. L'attuale organista, Maria Rita Di Marco, che sin da bambina ha fatto parte del coro, continua ad accompagnare a orecchio il canto, avendone appreso lo stile e la modalità esecutiva dall'organista che prima di lei svolgeva questo compito.

Al termine della coroncina ha inizio la compieta presieduta solitamente da due o più sacerdoti. Nonostante i mutamenti che hanno interessato quasi ovunque la liturgia a partire dall'ultimo concilio, in questa circostanza sia il parroco sia cantori hanno voluto conservare l'uso di celebrare la compieta in latino. Dal punto di vista musicale è significativo notare nel canto dei salmi o delle antifone l'impiego di recitativi o di formule salmodiche che in alcuni tratti lasciano chiaramente trasparire la matrice gregoriana, mentre altrove se ne allontanano per approdare a melodie la cui struttura formale risulta piuttosto originale. Anche in questo caso, però, da un'analisi più dettagliata delle trascrizioni e da un confronto con le melodie riportate nel *Liber usualis*, si scorgono rilevanti analogie che lascerebbero pensare a una dialettizzazione del canto proprio a partire dalla versione gregoriana.

Nella trascrizione che propongo (esempio 4, p. 123) ho posto a confronto la versione del responsorio breve del *Liber usualis* per il tempo di avvento con lo stesso responsorio cantato a Cammarata per le quarantore. Ho appositamente evitato di definire nel dettaglio l'aspetto mensurale della trascrizione o di aggiungere segni diacritici per consentire una più immediata lettura comparativa delle due linee melodiche. Ci si rende conto, dunque, della quasi totale coincidenza fra le due melodie, seppure questo dato all'ascolto appaia piuttosto celato soprattutto a motivo dello stile esecutivo che caratterizza il canto. Anche nelle altre salmodie si scorgono evidenti dipendenze dai cosiddetti toni salmodici gregoriani, come si può notare nell'esempio 5, p. 123, in cui il modulo salmodico utilizzato per il cantico di Simeone risulta coincidere, soprattutto in fase cadenzale, con l'intonazione gregoriana, a sua volta fondata sul terzo tono salmodico, come si evince dall'esempio 6, p. 124, in cui ho schematizzato le due formule melodiche.

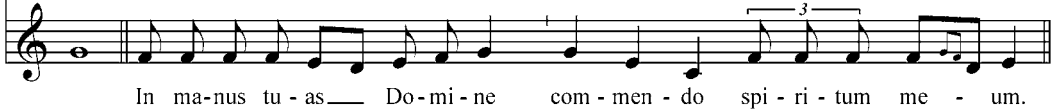
20. Segnalo che nel 2012 è stata effettuata una documentazione in équipe dell'ultimo giorno del rito, insieme con Sergio Bonanzinga e Simona D'Agostino, producendo sia materiali audio-visuali sia fotografici.

Liber usualis



In ma-nus tu - as — Do-mi - ne com - men - do spi - ri - tum me - um.

Trascriz. Cammarata



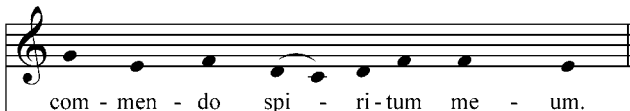
In ma-nus tu - as — Do-mi - ne com - men - do spi - ri - tum me - um.



Re - de - mi - sti nos Do - mi - ne De - us ve - ri - ta - tis.



Re - de - mi - sti nos Do - mi - ne De - us ve - ri - ta - tis.



com - men - do spi - ri - tum me - um.



com - men - do spi - ri - tum me - um.

Esempio 4. Responsorio breve

(*Liber usualis* 1952, p. 275 e trascrizione)

Gregoriano



Nunc di - - - mit - tis ser - vum tu - um Do - mi - ne

Cammarata



Nunc di - mit - tis ser - vum tu - um Do - - - mi - ne



se - cun - dum ver - bum tu - um in pa - ce. —



se - cun - dum ver - bum tu - um in pa - ce. —

Esempio 5. Canticum di Simeone

(*Liber usualis* 1952, p. 276 e trascrizione)

Esempio 6. Schema melodico del cantico di Simeone
(*Liber usualis* 1932, pp. III-IV e trascrizione)

La melodia utilizzata per il salmo *Cum invocarem exaudivit me*, che all’ascolto sembrerebbe avere una struttura melodica del tutto originale, risulta essere all’analisi una forma più articolata ed estesa dell’ottavo tono gregoriano. Anche nella *flexa* questo dato è evidente come si può osservare nell’esempio 7.

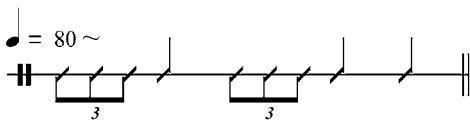
Esempio 7. Schema melodico del salmo *Cum invocarem*.
(*Liber usualis* 1932, pp. III-IV e trascrizione)

È inoltre degno di nota che il canto dell’inno *Te lucis ante terminum* sia musicalmente del tutto autonomo rispetto alle diverse versioni gregoriane. Il testo dell’inno cantato a Cammarata si riferisce a quello che le norme liturgiche prevedevano per la compieta celebrata nelle feste della Beata Vergine Maria [*Liber usualis* 1932, 273]. Questo dato farebbe pensare, con tutte le cautele del caso, a una appropriazione nell’ambito delle celebrazioni delle quarantore di una versione musicalmente più articolata, che in origine doveva essere inserita probabilmente all’interno della ricorrenza dell’Immacolata, festa

mariana che a Cammarata si celebra solennemente in questa chiesa. La melodia della prima e della terza strofa è eseguita all'unisono dagli uomini e dalle donne. La strofa intermedia è invece cantata in retto tono dal sacerdote.

Nell'ultimo filmato che propongo (esempio AV 6)²¹ ho inserito alcune parti del rito, compresa la processione conclusiva che ha luogo l'ultimo giorno delle quarantore lungo le navate laterali della chiesa (figura 9, p. 117).

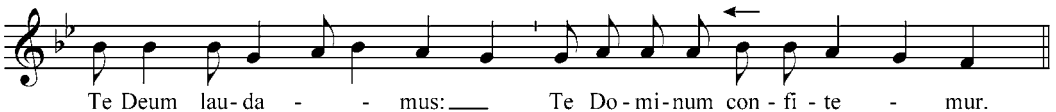
Il corteo processionale è aperto da un confrate che su un tamburo bipelle a cassa cilindrica (talvolta sostituito da un rullante da banda) esegue, a brevi intervalli tendenzialmente regolari, un ritmo processionale impiegato per tradizione esclusivamente in questa circostanza (esempio 8).



Esempio 8. Ritmo del tamburo per la processione delle quarantore

Durante la processione il sacerdote e il coro eseguono a voci alternate il *Te Deum* con una melodia popolare diffusa anche in altre località della Sicilia.²² In alcuni paesi in cui ne ho accertato l'impiego (sia per il presente sia relativamente a un recente passato) viene talvolta definita «in tono siciliano», per distinguerla dalle melodie gregoriane (esempio 9).

Incipit



Modulo melodico (tono siciliano)



Esempio 9. Schema melodico del *Te Deum* (tono siciliano)

21. Dal rito delle quarantore di Cammarata: *Alcuni momenti della celebrazione* [5'54"']. Ripresa video effettuata da chi scrive il 12 febbraio 2013 nella chiesa di San Vito. Celebranti: monsignor Liborio Russotto, don Vincenzo Maria La Mendola, don Giuseppe Colli; organo: Maria Rita Di Marco; voci: coro parrocchiale. http://www.fondazionelevi.it/edizioni_digitali/2016/Giordano_AV_6_Rito_di_Cammarata.mp4 (397Mb)

22. L'impiego di questa intonazione del *Te Deum* è stato da me documentato a Caltabellotta (Agrigento), Castellammare del Golfo (Trapani), Ciminna, Lercara Friddi (Palermo), Misilmeri (qui si intonava a due voci parallele), Palermo (in diverse chiese e oratori), San Cataldo (Caltanissetta). Non di rado oggi sul modulo melodico tradizionale viene intonata la traduzione italiana del testo liturgico, il cui incipit coincide con *Noi ti lodiamo o Dio*.

A differenza delle altre località in cui l'ho documentata, qui prevede anche un incipit melodico per l'intonazione del primo emistichio da parte del celebrante. Ci sono tre varianti che vengono giustapposte al modulo principale secondo uno schema ben preciso che segue quello delle intonazioni gregoriane dello stesso testo, pur senza una esatta corrispondenza [*Graduale romanum* 1974]. La prima variante è utilizzata esclusivamente per l'intonazione del triplice *Sanctus*; la seconda si alterna quasi sistematicamente al modulo principale, a partire dal versetto *Patrem immensae majestatis*; la terza (melodicamente riconducibile all'ottavo tono salmodico gregoriano) viene utilizzata a partire dal versetto *Aeterna fac cum sanctis tuis* fino alla fine, abbandonando del tutto il modulo principale (esempio 10).

I variante (al versetto 'Sanctus')

riprende la parte B
del modulo principale

II variante

III variante

Esempio 10. *Te Deum*, varianti melodiche

Quando la processione giunge nuovamente all'altare, dopo aver percorso la navata centrale per risalire da quella di sinistra (figura 10, p. 117), a conclusione del *Te Deum* viene intonato il *Tantum ergo* (di solito si alterna una melodia diversa in ciascuna delle tre sere delle quarantore), cui segue la benedizione eucaristica e il canto *Laudate Dominum* intonato sul sesto tono gregoriano. La celebrazione si conclude con il canto di una posta del rosario eucaristico, intonato a due voci dal coro cui segue la risposta dei fedeli all'unisono.

Riflessioni conclusive

Gli esempi qui illustrati offrono una ulteriore testimonianza di quanto l'indagine sul canto liturgico di tradizione orale possa ritenersi ancora oggi assolutamente attuale, rivelando allo studioso o al ricercatore aspetti poliedrici, intrisi tanto di memoria del tempo passato quanto di vitalità del presente. Desidero ancora sottolineare che la maggior parte dei casi qui esaminati non riguarda ricerche effettuate soltanto grazie al contributo di anziani cantori, e che non ho nemmeno presentato gli esiti di un'indagine volta a ricostruire al solo scopo documentativo pratiche musicali oggi non più in uso. Al contrario, questi repertori (insieme a numerosi altri) ancora oggi fanno parte del corredo musicale liturgico di molte *scholae cantorum* parrocchiali o di gruppi corali facenti

capo per lo più a confraternite laicali presenti sul territorio siciliano. I contesti rituali in cui trovano spazio queste musiche sono rimasti pressoché invariati nonostante le trasformazioni socio-culturali e nonostante le innovazioni dovute alla riforma liturgica dell'ultimo concilio. Non è un caso che molte di queste espressioni musicali abbiano, a volte con difficoltà e a volte con più vigore, superato le continue pressioni e le imposizioni da parte di sacerdoti che, in favore di una liturgia comprensibile a ciascun fedele, avrebbero voluto sostituirle con repertori in lingua italiana. Questo fatto, estendibile ovviamente ad altre aree geografiche, è rivelatore di una forte coscienza che ha animato e continua ad animare i cantori o i confrati o gli stessi parrocchiani, che trovano in questi riti musicali l'occasione spesso più nobile per sottolineare la propria identità e affermarsi all'interno della comunità o per «favorire relazioni dinamiche di confronto ed emulazione con l'agire di altri gruppi vicini» [Agamennone 2008, 242]. È questo, ad esempio, il caso di Realmonte, dove per alcuni anni (dal 1990 al 1995 circa), i cantori, pur di non rinunciare al canto del *Passio*, dall'alto della cantoria hanno intonato le loro parti accompagnate dall'organo, mentre il sacerdote, mosso dal desiderio di rendere a tutti comprensibile il racconto della passione, dal presbiterio leggeva al microfono il brano evangelico in italiano, come se si stessero celebrando in contemporanea due liturgie parallele: una solenne, cantata, una in tono minore, letta.

Ne deriva uno spunto ulteriore di riflessione sulle nuove dinamiche che stanno interessando in maniera tutt'altro che circoscritta il canto liturgico e devozionale di tipo tradizionale nella prospettiva di un suo rilancio: assistiamo oggi spesso a operazioni di recupero di tradizioni musicali liturgiche da tempo scomparse. Se il repertorio paraliturgico o devozionale è stato già osservato e talvolta documentato in precedenza, come è sicuramente attestabile almeno per la Sicilia, più recente è la tendenza a recuperare o rinvigorire i repertori più specificamente liturgici, reinseriti nell'originario contesto celebrativo. Si tratta di operazioni che vedono spesso coinvolti ex appartenenti alle *scholae cantorum*, studiosi e cultori del canto sacro, o persone vicine agli ambienti musicali del passato, mossi sia da sentimenti nostalgici sia dal desiderio di rianimare le pratiche musicali che maggiormente marcavano l'identità di una parrocchia, di una confraternita o dell'intera comunità locale nei confronti delle altre. Un dato da non sottovalutare in questa prospettiva analitica è sicuramente l'incoraggiamento e l'impulso scaturito dalla promulgazione nel luglio del 2007 del *Motu proprio «Summorum Pontificum»* di Joseph A. Ratzinger (Benedetto XVI) che ha permesso di celebrare la messa secondo l'antico messale di papa Antonio Ghisleri (Pio V). Le disposizioni papali hanno, infatti, stimolato l'interesse e l'impegno di diversi parroci ed ex cantori, ma anche di molti giovani, nei riguardi del canto gregoriano; si sono così ricostituiti gruppi corali e avviati veri e propri percorsi di ricerca sulle pratiche musicali connesse alla liturgia preconciliare, al fine di riportare in vigore questi repertori e inserirli in un contesto celebrativo. Non va poi ignorato il ruolo, per nulla secondario, che all'interno di queste dinamiche assume la presenza più o meno costante dello studioso o del ricercatore che, sotto l'attento sguardo di cantori o di fedeli, si interessa di loro, delle loro musiche, dei loro riti, magari fino a quel momento poco o per nulla considerati.

Sulla base di quanto sin qui esposto, mi auguro che l'impegno di tutti noi in questo campo non declini ma possa ancora nutrirsi di nuovi stimoli e delle opportunità di ricerca suggerite dalle dinamiche che stanno interessando il canto liturgico e paraliturgico tradizionale, per giungere a una conoscenza quanto più concreta del fenomeno.

In questa prospettiva desidero manifestare una sincera gratitudine e un profondo affetto nei confronti delle persone incontrate durante le mie ricerche; a tutti loro (sacerdoti, cantori, organisti, confrati, gente del luogo) mi lega un'autentica stima e talvolta una ormai lunga amicizia. Al loro nobile impegno e alla loro generosità dedico anche gli sviluppi futuri della mia indagine, sperando di fare cosa gradita anzitutto a loro ma anche alle comunità che orgogliosamente rappresentano col canto e con la musica.

Testi citati

AGAMENNONE Maurizio, 2008, *Varco le soglie e vedo. Canto e devozioni confraternali nel Cilento antico*, Roma, Squilibri (Culture e territorio 1).

APEL Willi, 1998, *Il Canto gregoriano. Liturgia, storia, notazione, modalità e tecniche compositive*, ed. it. Marco Della Sciucca, Lucca, LIM; ed. or. 1958, Bloomington, Indiana University Press.

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

BRUNO GALLO Maria Angelica, 2003, *I rituali e le musiche della settimana santa a Realmonte*, tesi di laurea, Università di Palermo, relatore Giovanni Giuriati.

BUZZETTA Vincenzo, 1991, *La tradizione liturgica musicale della Passione in Sicilia. Vincenzo Amato e dintorni*, tesi di laurea, Università di Palermo, relatore Paolo Emilio Carapezza.

Cantus ecclesiasticus passionis D. N. Jesu Christi, secundum Matthaeum, Marcum, Lucam et Joannem: excerptus ex editione authentica maioris hebdomadae, 1, Chronista, 1904, Ratisbona, Pustet.

FISCHER Kurt von, 1997, *Die Passion: Musik zwischen Kunst und Kirche*, Kassel, Bärenreiter - Stuttgart-Weimar, Metzler.

Graduale sacrosanctae romanae ecclesiae de tempore et de sanctis [...], 1974, Tornaci, Desclée & socii.

LAVITRANO Luigi, 1936, *Istruzioni ed ordinazioni da osservarsi per la orazione delle 40 ore*, Palermo, Tipografia Pontificia.

Liber usualis Missae et Officii, 1932, Parisiis, Typis Societatis Sancti Joannis Evangelistae - Tornaci, Desclée & socii - Romae, Sanctae Sedis Apostolicae et Sacrorum Rituum Congregationis Typographi.

MACCHIARELLA Ignazio, 1993, *I canti della settimana santa in Sicilia*, Palermo, Archivio delle Tradizioni popolari siciliane, Folkstudio.

– 1995, *Il falsobordone fra tradizione orale e scritta*, Lucca, LIM.

MARX-WEBER Magda, 1989, *Musiche per le tre ore di agonia di N.S.G.C. Una funzione del venerdì santo nell'Italia del tardo Settecento e del primo Ottocento*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 1/2, pp. 33-59.

Officium majoris hebdomadae et octavae Paschae, 1925, Tornaci, Desclée & socii.

Ufficio della settimana santa secondo il rito romano, 1907, Palermo, Scuola Tipografica Boccone del Povero.

VIAGRANDE Riccardo, 2005, *Le forme della musica sacra*, Monza, Eco.

Documentari e audiovisivi

BONANZINGA Sergio ed., 1995-1996, *Suoni e culture. Documenti sonori*, Palermo, Centro per le iniziative musicali in Sicilia, cd 2: *Il ciclo dell'anno*, 1996.

– ed., 2002, *Riti della Pasqua in Sicilia*, Palermo, Università di Palermo, Dipartimento di Beni culturali, dvd.