



Vinni la primavera

Musiche in Sicilia al tempo di Dante



AL QANTARAH أَلْقَنْطَرَة

Fabio Tricomi

Conceived, recorded and produced by Giulio Cesare Ricci

Recorded at the Auditorium Museo Piaggio

Pontedera 4th - 5th July 2021

Valve microphones Neumann U47, U48, M49

Mike pre-amplifiers, cables (line, digital, microphone, supply) Signoricci

Recorded in stereo DSD on the Pyramix Recorder using dCS A/D and D/A converters

The Mastering for SuperAudioCD was made by Giulio Cesare Ricci using the Signoricci's analog and valve system.

All Musical arrangements are by Fabio Tricomi

Tube Processed Digital Master
n a t u r a l s o u n d r e c o r d i n g
HiFi Reference

Vinni la primavera

Fabio Accurso Voce, Citola, Bendir (a)

Roberto Bolelli Voce, Castagnette (b)

Francesca Esposito Voce, Qraqeb (c)

Igor Niego Tammureddu, Riqq (d)

Donato Sansone Voce, Simphonia, Friscalettu,

Flauto a becco, Gaita, Bifara, Zurna, Chalumeau (e)

Sebastiano Scollo Voce, Liuto, Çiftelia, Azzarinu (f)

Fabio Tricomi Voce, Viella, Marranzanu, Tammureddu,

Oud, Bendir, Flauto da Tamburo, Triflauto, Ciaramedda (g)

1. **Echo la primavera / Vinni la primavera** 3'59" (a) (b) (c) (d) (e) (f) (g)
2. **Nota di lavandaie della Chianta** 3'12" (a) (b) (c) (d) (e) (f) (g)
3. **Assolo di marranzanu** 1'23" (g)
4. **Furnarisca** 2'40" (c) (g)
5. **Dolce lo mio drudo** 3'18" (a) (d) (e) (f) (g)
6. **Canto di carrettiere** 3'23" (g)
7. **E Vanténde** 5'06" (a) (b) (c) (d) (e) (f) (g)
8. **Reis glorios / Spara lu forti 'i l' Andria / Ballettu** 4'30" (c) (g)
9. **Estampida ghaetta** 6'05" (a) (d) (e) (f) (g)
10. **Tan m'abellis** 1'36" (e)
11. **Tarantellina** 2'13" (g)
12. **Surfarara** 3'05" (b) (c) (g)
13. **Meravigliosamente** 4'04" (a) (c) (d) (e) (g)
14. **Rex glorius** 3'32" (c) (g)
15. **Cantu a capuana** 2'21" (c) (f) (g)
16. **Ben volgra** 2'38" (a) (b) (d) (e) (f) (g)
17. **A la mazzarisa** 3'24" (a) (b) (c) (f) (g)
18. **Barcillunisa** 2'31" (a) (c) (f) (g)
19. **'U pisari** 2'51" (c) (g)
20. **Strenci li labri** 6'27" (a) (b) (c) (d) (e) (f) (g)

1. Echo la primavera

Vinni la primavera

Echo la primavera
Che 'l cor fa rallegrare,
Temp'è d'annamurare
E star con lieta cera.
No' vegiam l'aria e 'l tempo
Che pur chiam' allegreça,
In questo vago tempo
Ogni cosa vagheça.
L'erbe con gran frescheça
E fior' coprono i prati,
E gli albori adornati
Sono in simil manera.
Vinni la primavera
Li mennuli su 'n ciuri,
A mia 'n focu d'amuri
M'abbruciau lu cori.

2. Nota di lavandaie della Chianta

(E) 'nti stu curtigghiu c'è un peri di rosa,
un peri di rosa,
nun la tuccati nuddu, ch'è la mia.
C'è qualchidunu chi pretenni cosa?
si lu livassi di la fantasia.
Dunn'avi li peri, la testa ci posa.
Ieu ci lu giuru pi la parti mia.
M'arriccumannu a tia, peri di rosa,
ca sta 'mputiri to' la vita mia.

4. Furnarisca

Siti chiù bianca assai (e) di la ricotta,
e 'ntra lu mezzo muddicusa tutta.
Siti come 'na ficu burgisotta,
Veni lu ventu e v'annacati tutta.
Ma viri ch'è 'mportuna a sta picciotta:
Ci dicu 'un ammuttari er idda ammutta!
Veni lu tempu ca sintiti la botta,
Ca ieu scoppu 'capu e idda sutta.

6. Canto di carrettiere

Affacciati bedda ca sugnu vinutu,
Ca li sospiri tò m'anu chiamatu.
(A) viniri di tia nun haia pututu,
A 'na catina 'a statu 'ncatinatu.
Ora ca la catina l'haia spizzatu,
(A) mi nni vegnu ccu tia, ciatu cu ciatu.
Catina longa di triccentu magghi,
comu mi 'ncatinasti bedda mi strogghi.

7. E Vanténde

(E) vanténde, signor mio, (e) vaténe,
amore, con tia via se ne vene l'alma (mia) e 'l core.
(E) gli ochi dolenti piangon sença fine
ch'a veder el paradisso e soa bellezza.
A cuy ti lasso, amore? Ché no me meni?
L'alma me levi e 'l cor e l'allegreça.
La bocha cridava che sentiva dolceça,
amarà lamentarse, oymè topina!
Altro signor zamay non voglio [avere]
perch'io non troverey del suo vallore.

10. Tan m'abellis

Tan m'abelis vostre cortes deman
qu'ieu no me puese ni voill a vos cobrire.
Ieu sui Arnaut que plor e vau cantan,
consiros vei la passada folor
e vei jausen lo joi qu'esper denan.
Ara vos prec per aquella valor
que vos guida al som de l'escalina:
sovenha vos a temps de ma dolor.

12. Surfarara

Mi scuordu, mi scurdà, scurdatu sugnu,
mi scuordu di la stessa vita mia.
Mi scurdavu lu bbeni di ma mamma,
era cchiù dduci, cchiù mègliu di tia.
Mi scurdavu lu bbeni di me patri,
passa lu mari tri bboti pi mmia.
Mi scurdavu l'amici poi a me frati,
di li santi mi scuordu e no di tia.

13. Meravigliosamente

Meravigliosa - mente
un amor mi distringe
e mi tene ad ogn'ora.
Com'om che pone mente
in altro exemplo pinge
la simile pintura,
così, bella, facc'eo,
che 'nfra lo core meo
porto la tua figura.
Avendo gran disio

dipinsi una pintura,
bella, voi simigliante,
e quando voi non vio
guardo 'n quella figura,
par ch'eo v'aggia davante:
come quello che crede
salvarsi per sua fede,
ancor non veggia inante.

S'eo guardo, quando passo,
inver' voi no mi giro,
bella, per risguardare;
andando, ad ogni passo
getto uno gran sospiro
ca faccni ancoscicare;
e certo bene ancoscio,
c'a pena mi conosco,
tanto bella mi pare.

Canzonetta novella,
va' canta nova cosa;
lèvati da maitino
davanti a la più bella,
fiore d'ogn'amorosa,
bionda più c'auo fino:
«Lo vostro amor, ch'è caro,
donatelo al Notaro
ch'è nato da Lentino».

14. Rex glorijs

Rex glorijs verai luc e clardac
Deu p[ode]rus sener, si aus plast
al meu cumpane siai lial aiuda
kilunu[n] vid poi la noit fo viguda
edes [s]era l'alba.

Bil vus cu[m]pan i[n]cantar vus apel
No[n] dormac plus ki au cantar l'aucel
ki va kerend lu iurn p[er] la busale
e ai pagur kil gilus no[n] v'asale
si mal vost p(re)nd vostre siral damage
edes [s]era l'alba.

Bel nos co[m]pan ben o audii vostru[m] cant
multu mi pilsa kinti t[ra]balal tant
ca tu mi t[ra]i del fund del paradis
mon leit o fait cu[m]bla noi flor de lis
edes [s]era l'alba.

15. Cantu a capuana

(E) sugnu arrivata a Portu di Missina
(O) visti l'amanti mia (e) siciliana,
era vistuta comu 'na riggina
(E) s'era figlia di re, (e) la 'ncoronava.
Idda na voli corona
(E) voli l'amori chi (e) tanto l'amava.

16. Ben volgra

Ben volgra, s'esser poges,
c'Amors si gardes d'aytan:
que non feses fin ayman
chausir en luec que-l plages.
E per que? Car per plaser
qu'ieu cresia de vos aver,
donna, vos mi fes chausir
Amor. Don', avia esper
que mi degesses valer
del ioy don ieu tant sospir,
ar m'aves a tal punch mes
que tot iorn vauc desiran
la mort, don ay dolor gran.
Car non faitz so c'Amors fes?
Amors vos mi fes amar
e chausir vostre cors, car
e vostra beutat plasen,
per plaser! Mas gens ancar
non ay mas dol e pensar,
e non truep nul garimen.
E pos per plaser ay pres
pena dolor et affian,
Amor meti a mon dan
qu'arebusa-m a pales.
Dansa, car ieu ay apres
que-l reys Karles fay gent chan,
per aquo as el ti man
car de fin pres es apres.

17. A la mazzarisa

(E) vinni a cantari a ariu scuvertu
Dunni fu cunchiusu (ah) lu nostru pattu.
(E) si mi dici di si cent'anni aspettu,
si mi dici di no cassamu l'attu.
(E) 'un ti curar chi sugnu picciottu,
la me' parola è megghiu d'un cuntrattu.
(E) pigghiu un cuteddu e mi cassu lu pettu,
dintra ci trovirai lu to' ritrattu.

18. Ben volgra

Cummari comu va lu vostru vermu?
San Giuvannuzzu lassatimi stari.
Si l'ha manciata la pampina 'ndernu,
A la cunocchia nun vosi acchianari.
Lu suli si 'nni va, dumani torna,
Ma vui figghiuza nun turnati cchiui.

19. 'U pisari

Ah! Ogni 'mpuntu ogni mumentu, 'u divinissi
mu saramentu.
(A) saramentu sia, viva lu bellu nomu di Maria.
(E) si Maria nun c'è, veni la marunnuzza (ma) di
la mircede.
(A) aiuta a nuie, e l'armaluzzi ni lena.
(E) lu signuruzzu di Castrugiuanni, l'aria nica la
fa addivintari ranni.
(A) lu signuruzzu di Muntifirratu, a tutti l'ari
l'hau firriatu.

20. Strençi li labri

Strençi li labri c'hanno d'amor melle
Ch'a zucaro someglia
Et alçi quey dolci cigli chi m'alcide.
Tu say cum quant'angassa e quanta pena sosteni
per tuo amore
Inanci che ver mi fossi piatosa.
E la vita angossosa mi festi
ritornare in gran dolceça
Si che toa gentileça vince amore.

Vinni la primavera Musiche in Sicilia al tempo di Dante

Spesso le cose umane recano le stesse ferite degli esseri. Questo lavoro, il cui concepimento, gestazione e parto sono avvenuti nel pieno della pandemia, porta le tracce di questo recente passato. Dopo quattro anni di ripensamenti abbiamo deciso di pubblicarlo a duratura testimonianza di quella quotidianità, impensabile prima di allora, che ha profondamente segnato le coscienze, i comportamenti e le visioni del mondo di ognuno di noi: rocambolesche prove musicali in collegamento da remoto, riunioni segrete, esecuzioni con mascherina, postumi da contagio... Ironicamente si potrebbe dire che se invece di Dante il protagonista fosse Boccaccio, i segni di una pestilenza sarebbero stati un perfetto viatico al felice risultato musicale. Artifici tecnici avrebbero in gran parte attenuato queste cicatrici; ma noi qui le vogliamo esibire come tatuaggi. Allora non riuscivamo neppure a immaginare e neppure sperare di uscire da quel buio “a riveder le stelle”; oggi è ampiamente diffusa una sorta di dannato memoriae nei confronti di quei due anni. Questo nostro lavoro sia anche un monito (che ci auspichiamo coinvolgente e affascinante) a non dimenticare la nostra impotenza di fronte a quella “general ministra e duce” le cui “permutazion non hanno triegue”.

“ALLA SICILIA TENDEVA IL CUOR DI DANTE”

Il profondo legame tra Dante e la Sicilia fu oggetto di una conferenza di Giovanni Pascoli presso la Società Dante Alighieri a Messina nel febbraio del 1900. Sintetizzandole nel dodecasillabo “Alla Sicilia tendeva il cuor di Dante”, il Pascoli individua ed elenca le diverse e numerose espressioni di ammirazione dell’Alighieri nei confronti di quella terra, sia dal punto di vista della sua bellezza intrinseca (“La bella Trinacria”) sia, e ancor più, da quello della sua ricca storia, soprattutto letteraria. Fonti letterarie classiche contribuiscono a rappresentare nell’immaginario dantesco scorci di bellezza siciliana paesaggistica, come se il poeta ne avesse veramente conosciuto i colori, i suoni e i profumi, mentre è un dato di fatto che egli mai soggiornò nell’isola. Si tratta di poeti come Ovidio e Lucano, ma soprattutto del suo “duca, signore e maestro” Virgilio, a sua volta debitore dal siciliano Teocrito dell’ispirazione bucolica. Dai grandi della letteratura classica, Dante trae le immagini di Cariddi, del Mongibello (cioè l’Etna), del Paradiso terrestre e riprende più volte le vicende e le ambientazioni siciliane dei profughi troiani narrate da Omero prima e da Virgilio poi. Ma ben più viva è l’ammirazione nei confronti della Scuola Poetica Siciliana, a cominciare dal suo linguaggio artistico tout court (il “volgare più degno di lode”). Dante celebra nel *De*

vulgari eloquentia anche i protagonisti della storia politica siciliana, gli “illustres heroes Fredericus caesar et bene genitus eius Manfredus”. A Federico II in particolare, vero e proprio elemento aggregatore e propulsore della Scuola, vengono inoltre attribuiti dalla filologia moderna ben cinque componimenti poetici in siciliano illustre. Uno di questi, *Dolce lo mio drudo* (traccia 5), ci è giunto accompagnato da un supporto musicale a due voci qui proposto in versione strumentale (già in versione cantata nel nostro CD “Abballati Abballati” del 1999); esso fa parte di un ristretto gruppo di componimenti trecenteschi detti “siciliane”. L’epoca di composizione della musica di questa “siciliana” è sicuramente più tarda rispetto a quella del testo, resta tuttavia il fatto che dei rari componimenti poetici siciliani musicati che ad oggi possediamo, uno sia legato proprio a Federico; vedremo più avanti come questo specifico repertorio possa trovare analogie con la tradizione orale. L’assenza materiale di manoscritti musicali riconducibili a poeti della Scuola Siciliana ha favorito negli anni ‘70 la tesi del “divorzio fra musica e poesia”: questa tesi fu confutata negli anni successivi con dovizia di argomentazioni da filologi e musicologi, che hanno evidenziato il frequente ricorso dei siciliani al repertorio di trovatori e trovieri tramite la pratica del contrafactum, cioè l’adattamento di un testo alla melodia di un altro. Proprio sulla base di questa nuova visione abbiamo realizzato alcuni contrafacta: è il caso di *Pos prejatze-me, senhor* del trovatore Bernard de Ventadorn, sulla cui melodia abbiamo adattato la poesia *Meravigliosamente* (traccia 13) di Giacomo da Lentini, il “Notaro” ricordato da Dante per la nobiltà della sua lingua. E nella scelta di Bernard ci siamo lasciati guidare proprio da Dante, che nel *Paradiso* cita letteralmente, traducendoli, i versi iniziali di una sua canzone. *Reis glorios* (traccia 8) del trovatore Giraud de Bornelh ci è pervenuta in più manoscritti, alcuni con notazione musicale: in uno di questi recentemente il filologo Costanzo di Girolamo ha riconosciuto “tratti che rimandano [...] a una varietà [...] di italiano meridionale estremo, maggiormente rappresentato dal siciliano”. Lo studioso annota come Giraud “aveva trascorso insieme al suo signore Ademar V di Limoges diversi mesi a Messina”. Il codice che riporta la variante siciliana (o meglio sicilianizzata) *Rex glorius* (traccia 14) non ha notazione musicale, ma è scontata la sovrapposizione del testo con la melodia di *Reis glorios* (traccia 8), qui volutamente eseguita in forma strumentale con una *gaita*, un tipo di cornamusa mediterranea attestata nell’iconografia siciliana (un bell’esempio si trova nel portale trecentesco in stile gotico catalano della cattedrale di Palermo), a cui abbiamo fatto seguire la polifonia di una *ciaramedda*, tipo di zampogna ancora oggi vitale in Sicilia, proponendo una versione strumentale della canzone *Spara lu forti ‘i l’Andria* con *Ballettu* finale (traccia 8). Mette conto sottolineare come Dante menzioni più volte Giraud nel *De vulgari eloquentia*, identificandolo come uno dei tre poeti contemporanei più grandi. Ad uno degli altri due di questa particolare classifica, Arnaut Daniel, Dante riserva uno spazio che va ben al di là della semplice



citazione: nel *Purgatorio* infatti, su sua precisa richiesta, il trovatore profonde quasi tre terzine in provenzale poetico. Il testo, *Tan m'abellis* (traccia 10), sicuramente di creazione dantesca, si apre con una citazione del trovatore Folquet de Marselha ("Tan m'abellis l'amoros pensamen"), così ben noto ai siciliani che una sua canzone fu tradotta quasi letteralmente da Giacomo da Lentini. I versi di Arnaut sono qui proposti in contrafactum con una delle melodie più arcaiche del *Corpus di musiche popolari siciliane* di Alberto Favara, etnomusicologo siciliano vissuto a cavallo fra il XIX e XX sec., imprescindibile testimone di una tradizione musicale oggi in buona parte scomparsa. La tematica amorosa è notoriamente centrale nella poetica dantesca: nella *Commedia* si completa la trasfigurazione mistico-religiosa di quell'"amor cortese" di derivazione franco-provenzale accolto poi dalla Scuola Siciliana e consegnato alla rielaborazione intellettualistica dello Stilnovo. *Ben volgra* (traccia 16) di Guiraut d'Espanha ne è un breve compendio: il componimento è presentato esplicitamente come "dansa" nel congedo finale, ed è dedicato a Carlo D'Angiò re di Sicilia. L'andamento in 6/8 e l'assetto tonale, assimilabili allo stile melodico-ritmico delle "canzoni a ballo" siciliane, è qui reso con uno strumentario tipico (*azzarinu, tammureddu e friscalettu*), con l'aggiunta di un altro aerofono pastorale siciliano scomparso in tempi recenti e ricostruito dalle iconografie, il *triflauto*, così come nominato e richiesto da Jacopo Peri nell'*Euridice*. Oltre alla presenza di melodie acquisite e mediate in contrafactum dal repertorio trobador-/troveresco, abbiamo sempre creduto che nelle campagne e nelle città della Sicilia normanno-federiciana risuonassero forme di canto e generi di musica sopravvissuti nei repertori tradizionali stratificati nei secoli: ne troviamo infatti traccia anche in fonti musicali medievali scritte. Ancora dal *Corpus* del Favara estrapoliamo la *Furnarisca* (traccia 4), canto monodico nel "modo dei fornai di Palermo": il termine "furnarisca" appare così descritto per la prima volta nel vocabolario siciliano-italiano di Antonino Traina del 1868, mentre il Favara lo indica come modo diffuso nei fondaci di Palermo, dove i carrettieri sostavano con animali e merci. Il modo "alla furnarisca" possiede una struttura melodica con quattro cadenze, più complessa dunque del modo "alla carrettiera" o dei canti alla contadina con accompagnamento di *marranzanu*, che presentano una melodia con cadenza aperta e chiusa all'interno di un distico: è il caso della *Surfarara* (traccia 12), canto di zolfatari mutuato dal repertorio contadino, registrato a Sommatino (CL) nel 1954 da Alan Lomax e Diego Carpitella, nel quale abbiamo scelto di sostituire il *marranzanu* con un accompagnamento di *symphonia* e *oud*, seguendo il pensiero fondante dell'ensemble di portare il colto nel popolare (e viceversa), l'orale nello scritto e di rimescolare in maniera anacronistica il passato con l'esperienza della tradizione ancora vivente. Se ogni genere di canto tradizionale in Sicilia era specifico di un mestiere o funzionale di un'azione, il *Canto di carrettiere* (traccia 6), in stile catanese, era caratterizzato da

un'alta specializzazione vocale, frutto di una vera e propria scuola e di specifico apprendimento: si cantava seduti portando il carretto in movimento nei lunghi viaggi all'interno della Sicilia; ma nei fondaci, durante le soste insieme ad altri carrettieri provenienti da molti paesi, ci si alternava a cantare ognuno col suo diverso modo e dialetto, confrontandosi e apprendendo reciprocamente altri stili, testi e varianti. Lo stato di riposo del cantore, inusuale in altri canti di lavoro, favoriva una melodia connotata dal lungo respiro e dalla raffinata ornamentazione. Questi viaggiatori avevano grande possibilità di scambi culturali all'interno della Sicilia: nel loro piccolo erano simili a dei trovatori. Il Favara così scrive: "Il carrettiere Nunzio Scalia (nato a Palermo verso il 1844) aveva la nozione sperimentale del carattere locale del canto popolare e del dialetto, di quell'intima relazione per cui *ogni sei, setti, otto migghia cancia l'idioma e la carenza*. E soggiungeva: *Danti dissì chi la Talia avi sissantanovi dialetti; iu dicu chi ci nni sunnu tricentu nni la sula provincia di Palermu, pìrchi da unu a l'autru cancia la gorgia*". La citazione di Dante da parte di un carrettiere analfabeta che persino parafrasa il *De vulgari eloquentia* dimostra quanto la tradizione orale sia persistente portatrice e persino elaboratrice del colto. Due sono i canti polifonici tradizionali presenti nel SADC: la *Barcillunisa* (traccia 18), polifonia a 3 voci di ambito contadino e profano trascritta dal Favara, dove la voce solista è sostenuta accordalmente dagli altri cantori, e il *Cantu a capuana* (traccia 15), complessa polifonia a tre voci registrata da Elsa Guggino nel 1972 a Bafia (ME): quest'ultimo genere, potrebbe avere fortemente ispirato i compositori delle "siciliane" trecentesche, che ne avrebbero colto la tecnica contrappuntistica, riflessione spesso sfuggita a molti musicologi per la mancanza di una comparazione con la tradizione orale. Anche la *Nota di lavandaie della Chianta* (traccia 2), qui proposta nella giustapposizione delle due versioni trascritte dal Favara, e *A la mazzarisa* (traccia 17) presentano caratteristiche assimilabili alle "siciliane" trecentesche, come la singolare spezzatura delle frasi, la ripetizione di alcuni segmenti sillabici nell'intonazione, il contenuto poetico riguardante la sofferenza amorosa, la lontananza dell'amato, e la struttura melodica che prevede cadenze intermedie complesse. Sono appunto quelle tracce di repertori tradizionali all'interno delle fonti scritte di cui abbiamo accennato sopra: sono state quindi qui elaborate ed eseguite in uno stile accostabile a quello del repertorio delle "siciliane" del XIV sec. con l'aggiunta di una voce inferiore raccordata spesso in unisono alla superiore, più cantabile e melismatica. Il *Codice Reina* offre alcuni rari esempi di questo genere: *E Vantènde* (traccia 7), *Strenci li labri* (traccia 20), *Dolce lo mio drudo* (traccia 5) sono brani in forma di ballata classificabili nel genere della "siciliana" e concepiti da anonimi compositori, probabilmente del nord Italia, sulla base di qualcosa di "autentico": una modalità per l'appunto "siciliana" che si era diffusa ben oltre il luogo d'origine. Il ms. London Add. 29987 della British Library contiene la maggior parte delle danze strumentali italiane

trecentesche sopravvissute. Compilato probabilmente in area umbro-toscana, possiamo supporre una diffusione del suo repertorio fra musicisti di corte itineranti, come certamente accadeva anche per la musica vocale. Delle 15 danze presenti nel manoscritto, abbiamo scelto l'*Estampida ghaetta* (traccia 9) soprattutto per la vivacità ritmica (l'uso di terzine puntate, di frasi modulari, ripetute e variate) che ricorda espedienti ben presenti nel repertorio della *ciaramedda* in Sicilia, ma anche per l'assonanza con "quella fiera a la gaetta pelle" che Dante incontra nel I canto dell'*Inferno*. Il manoscritto di Londra contiene anche alcune ballate di Francesco Landini, il più alto esponente dell'*Ars Nova* italiana. Landini nasce quattro anni dopo la morte di Dante: il suo rapporto con il poeta deve dunque considerarsi un rapporto di filiazione poetica (scrisse peraltro un commento alla *Commedia*, purtroppo perduto). Una delle sue ballate più conosciute, *Echo la primavera* (traccia 1), rivela intriganti assonanze con un brano tradizionale siciliano, *Vinni la primavera*, più noto nella sua versione elaborata in tempi recenti col ritornello "Si maritau Rosa", che abbiamo dunque voluto "maritare" a sua volta al testo poetico trecentesco, di cui condivide l'andamento metrico e il contenuto poetico. Dulcis in fundo, tre brani col *marranzanu* vogliono suggellare la continuità fra medioevo e tempi moderni in Sicilia. Il primo è *Assolo di marranzanu* (traccia 3), trasmesso da Giuseppe Giuffrida di Catania, detto "U cuttigghiaru", a Fabio Tricomi che da giovanissimo lo frequentava. Giuffrida fu già maestro di *marranzanu* di Rosario Tricomi, padre di Fabio, col quale condivideva la partecipazione ad un gruppo folkloristico agli inizi degli anni '60. Altro brano strumentale è la *Tarantellina* (traccia 11) del costruttore e suonatore di *marranzanu* Giacomo Tremoglie di Leonforte (EN), che Fabio Tricomi conobbe nel 1985 e frequentò costantemente fino alla sua scomparsa nel 1989. Infine un canto di contadini di Leonforte, *'U pisari* (traccia 19), accompagnato dal *marranzanu* ancora nello stile di Tremoglie. Lo "scacciapensieri", con le sue innumerevoli varianti locali, fu di uso comunissimo in Italia ed Europa al tempo di Dante, anche fuori della Sicilia; e ci piace pensare che il sommo poeta ne ascoltò il "dolce tintinno" del ferro acciaro "come di giga ed arpa in tempra tesa" traendone ipnotico piacere.

Fabio Tricomi
Donato Sansone

Vinni la primavera
Musiche in Sicilia al tempo di Dante

Human things often bear the same wounds as beings. This work, whose conception, gestation and delivery took place in the midst of the pandemic, bears the traces of this recent past. After four years of afterthoughts, we decided to publish it as a

*lasting testimony to that everydayness, unthinkable before then, which profoundly marked the consciences, behaviors and worldviews of each of us: rocambolic musical rehearsals by remote connection, secret meetings, performances with masks, contagion after-effects... Ironically, one could say that if instead of Dante the protagonist was Boccaccio, the signs of a pestilence would have been a perfect viaticum to the happy musical result. Technical artifices would have largely mitigated these scars; but we here want to display them as tattoos. At that time we could not even imagine or even hope to come out of that darkness "to see the stars again"; today a kind of damnatio memoriae towards those two years is widely spread. May this work of ours also be a reminder (which we hope will be engaging and fascinating) not to forget our helplessness in the face of that "general minister and guide" whose "changes are without respite". The deep bond between Dante and Sicily was the subject of a lecture by Giovanni Pascoli at the Dante Alighieri Society in Messina in February 1900. By summarizing it in the dodecasyllable "Alla Sicilia tendeva il cuor di Dante" (Dante's heart turned towards Sicily), Pascoli identifies and lists the various and numerous expressions of admiration by Dante for that land, both in terms of its intrinsic beauty ("the beautiful Trinacria") and, even more, its rich history, especially literary. Classical literary sources contribute to represent in Dante's imagination glimpses of Sicilian landscape beauty, as though the poet had truly known colors, sounds, and scents of the island, even though it is a fact that he never stayed there. These sources include Ovid and Lucan, but especially his "duke, lord, and master" Virgil, who in turn owes his bucolic inspiration to the Sicilian Theocritus. From the greats of classical literature, Dante draws the images of Charybdis, Mount Etna (Mongibello), the earthly Paradise, and repeatedly refers to the stories and settings of the Trojan refugees as narrated by Homer and later by Virgil. However, his admiration for the Sicilian Poetic School is even more vivid, starting with its artistic language as a whole (the "vulgar language most worthy of praise"). In the *De vulgari eloquentia*, Dante also celebrates the protagonists of Sicilian political history, the "illustres heroes Fredericus caesar et bene genitus eius Manfredus." In particular, Frederick II, the true unifying and driving force behind the School, is attributed five poetic compositions in illustrious Sicilian by modern philology. One of these, *Dolce lo mio drudo* (track 5), has come down to us accompanied by a two-voice musical support, presented here in instrumental version (already sung in our 1999 CD *Abballati Abballati*); it is part of a small group of 14th-century poems known as "siciliane" (sicilian songs). The time of composition of the music for this "siciliana" is certainly later than the text, but the fact remains that one of the few surviving poetic compositions in Sicilian set to music is linked precisely to Frederick. Later, we will see how this specific repertoire may have analogies with oral tradition. The lack of musical manuscripts related to the poets of the Sicilian School led, in the 1970s,*

to the theory of the “divorce between music and poetry,” a theory that was refuted in subsequent years with plenty of arguments by philologists and musicologists, who highlighted the frequent use of the repertory of troubadours and trouvères by Sicilian poets through the practice of “contrafactum”, that is, the adaptation of a text to the melody of another. Based on this new perspective, we have created some contrafacta: one example is *Pos prejazt-me, senhor* by the troubadour Bernard de Ventadorn, for whose melody we adapted the poem *Meravigliosamente* (track 13) by Giacomo da Lentini, the “Notaro” remembered by Dante for the nobility of his language. And in choosing Bernard, we were guided by Dante himself, who literally quotes and translates the opening lines of one of his songs in the *Paradiso*. *Reis glorios* (track 8) by the troubadour Giraud de Bornelh has come down to us in several manuscripts, some with musical notation: in one of these, the philologist Costanzo di Girolamo recently identified “traits that refer [...] to a variety [...] of extreme Southern Italian, mostly represented by Sicilian.” The scholar notes that Giraud “had spent several months with his lord, Ademaro V of Limoges, in Messina.” The manuscript containing the Sicilian variant (or rather Sicilianized) *Rex glorius* (track 14) lacks musical notation, but it is clear that the text overlaps with the melody of *Reis glorios* (track 8), here deliberately performed instrumentally with a *gaita*, a type of Mediterranean bagpipe represented in Sicilian iconography (a beautiful example can be found on the 14th-century Catalan Gothic portal of the Cathedral of Palermo), followed by the polyphony of a *ciaramedda*, a type of bagpipe still vital in Sicily, proposing an instrumental version of the song *Spara lu forti ‘i l’Andria* with a final *Ballettu* (track 8). It is worth noting that Dante mentions Giraud several times in the *De vulgari eloquentia*, identifying him as one of the three greatest contemporary poets. To one of the other two in this particular ranking, Arnaut Daniel, Dante reserves a space far beyond a mere citation: in the *Purgatorio*, at his precise request, the troubadour pours almost three tercets in poetic Provençal. The text *Tan m’abellis* (track 10), certainly created by Dante, opens with a quote from the troubadour Folquet de Marseilha (“*Tan m’abellis l’amoros pensamen*”), so well known to the Sicilians that one of his songs was almost literally translated by Giacomo da Lentini. Arnaut’s verses are here proposed in contrafactum with one of the oldest melodies from the *Corpus di musiche popolari siciliane* (*Corpus of Sicilian folk music*) by Alberto Favara, a Sicilian ethnomusicologist who lived between the 19th and 20th centuries: Favara is an indispensable witness of a musical tradition that has largely disappeared. The theme of love is notoriously central in Dante’s poetry: in the *Commedia*, the mystical-religious transformation of that “courtly love” of Franco-Provençal derivation, later adopted by the Sicilian School, is completed and given to the intellectual reworking of *Stilnovo*. *Ben volgra* (track 16) by Guiraut d’Espanha is a short compendium of this: the composition is explicitly presented as a “*dansa*” in the final farewell and is

dedicated to Charles of Anjou, King of Sicily. The 6/8 meter and the tonal setting, akin to the melodic-rhythmic style of Sicilian “*canzoni a ballo*” (dance-songs), are here rendered with typical instruments (*azzarinu*, *tammureddu*, and *friscalettu*), with the addition of another now-vanished Sicilian pastoral aerophone reconstructed from iconographies, the *triflauto*, as named and requested by Jacopo Peri in *Euridice*. In addition to the presence of melodies acquired and mediated in contrafactum from the troubadour/trouvère repertory, we have always believed that in the countryside and cities of Norman-Frederician Sicily, forms of singing and genres of music survived in traditional repertoires that had been layered over the centuries: we can indeed find traces of them in medieval musical sources as well. From the *Corpus* by Favara, we extract the *Furnarisca* (track 4), a monophonic song in “the mode of the bakers of Palermo”: the term “*furnarisca*” is first described in this way in the Sicilian-Italian dictionary of Antonino Traina in 1868, while Favara indicates it as a mode common in the warehouses of Palermo, where cart drivers stopped with animals and goods. The “*furnarisca*” mode has a melodic structure with four cadences, more complex than the “*alla carrettiera*” (cart-driver) mode or the peasant songs with the accompaniment of the *marranzanu*, which feature a melody with an open and closed cadence within a couplet: this is the case with the *Surfarara* (track 12), a song of sulfur miners borrowed from peasant repertoire, recorded in *Sommolino* (CL) in 1954 by Alan Lomax and Diego Carpitella. In this case, we chose to replace the *marranzanu* with the accompaniment of *symphonia* and *oud*, following the founding idea of the ensemble to bring the cultured into the popular (and vice versa), the oral into the written, and to anachronistically mix the past with the still-living tradition. If every type of traditional song in Sicily was specific to a trade or functional to an action, the *Canto di carrettiere* (track 6), in the Catanese style, was characterized by a high vocal specialization, the result of a true school and specific learning: it was sung while sitting, as the cart moved during long journeys within Sicily; but in the warehouses, during stops with other cart drivers from various towns, they would take turns singing, each in their own different style and dialect, confronting each other and learning from one another’s styles, texts, and variations. The state of rest of the singer, unusual in other working songs, favored a melody characterized by a long breath and refined ornamentation. These travelers had great opportunities for cultural exchanges within Sicily: in their small way, they were similar to troubadours. Favara writes: “The cart driver Nunzio Scalia (born in Palermo around 1844) had experimental knowledge of the local character of popular song and dialect, of that intimate relationship whereby every six, seven, eight miles the language and the accent change. And he added: Dante said that Italy has sixty-nine dialects; I say that there are three hundred in the province of Palermo, because from one town to another the pronunciation changes.” The quote from Dante by an illiterate cart

driver who even paraphrases *De vulgari eloquentia* shows how persistent the oral tradition is, carrying and even elaborating the cultured. There are two traditional polyphonic songs on the SACD: the *Barcillunisa* (track 18), a three-voice polyphony from the peasant and secular realm transcribed by Favara, where the solo voice is supported harmonically by the other singers, and the *Cantu a capuana* (track 15), a complex three-voice polyphony recorded by Elsa Guggino in 1972 in Bafia (ME). The latter genre may have strongly inspired the composers of 14th-century "siciliane", who would have captured its contrapuntal technique, an idea often overlooked by musicologists due to the lack of comparison with the oral tradition. The *Nota di lavandaie della Chianta* (track 2), presented here in the juxtaposition of two versions transcribed by Favara, and *A la mazzarisa* (track 17) exhibit features similar to 14th-century "siciliane," such as the peculiar break in phrases, the repetition of some syllabic segments in the intonation, the poetic content regarding love's suffering and the distance from the beloved, and the melodic structure featuring complex intermediate cadences. These are indeed the traces of traditional repertoires found within written sources mentioned above: they have been elaborated and performed here in a style comparable to that of 14th-century "siciliane," with the addition of a lower voice often aligned in unison with the upper voice, more lyrical and melismatic. The *Codice Reina* offers some rare examples of this genre: *E Vantènde* (track 7), *Strenci li labri* (track 20), *Dolce lo mio drudo* (track 5) are ballad-form pieces classified in the "siciliana" genre, conceived by anonymous composers, probably from northern Italy, based on something "authentic": a "sicilian" modality that spread well beyond its place of origin. The manuscript London Add. 29987 in the British Library contains most of the surviving Italian instrumental dances from the 14th century. Likely compiled in the Umbro-Tuscan area, we can suppose that its repertoire spread among court musicians, as certainly occurred with vocal music as well. Of the 15 dances in the manuscript, we chose *Estampida ghaetta* (track 9) primarily for its rhythmic liveliness (the use of dotted thirds, modular phrases, repeated and varied) that recalls techniques common in the *ciaramedda* repertoire in Sicily, but also for the resonance with "quella fiera a la gaetta pelle" (the variegated skin of that wild beast) that Dante encounters in the first canto of the *Inferno*. The manuscript also contains some ballads by Francesco Landini, the foremost exponent of Italian *Ars Nova*. Landini was born four years after Dante's death: his relationship with the poet must thus be considered a poetic filiation (he also wrote a commentary on the *Commedia*, unfortunately lost). One of his most famous ballads, *Echo la primavera* (track 1), reveals intriguing similarities with a traditional Sicilian piece, *Vinni la primavera*, better known in its recent version with the refrain "Si maritau Rosa" (Rosa went married) which we thus wanted to "marry" to the 14th-century poetic text, with which it shares both the metrical rhythm and poetic content. Last

but not least, three pieces with *marranzanu* (the jaw harp) aim to seal the continuity between the medieval and modern times in Sicily. The first is *Assolo di marranzanu* (track 3), transmitted by Giuseppe Giuffrida of Catania, known as "U cuttigghiaru" (the knifemaker) to Fabio Tricomi, who frequented him as a young man. Giuffrida had already been the *marranzanu* teacher of Rosario Tricomi, Fabio's father, with whom he shared participation in a folkloric group in the early '60s. Another instrumental piece is *Tarantellina* (track 11) by the *marranzanu* maker and player Giacomo Tremoglie from Leonforte (EN), whom Fabio Tricomi met in 1985 and remained in constant contact with until his passing in 1989. Finally, a peasant song from Leonforte, *'U pisari* (track 19), is accompanied by the *marranzanu* in Tremoglie's style. The "scacciapensieri" (a jew's harp), with its countless local variations, was commonly used throughout Italy and Europe during Dante's time, even outside of Sicily; and we like to think that the great poet heard its "sweet tinkling" of steel, "like a gig and a harp with tight strings," deriving hypnotic pleasure from it.

Fabio Tricomi
Donato Sansone

