

IL MISERERE POLIVOCALE DI SESSA AURUNCA: PROSPETTIVE E CAMPI D'INDAGINE

THE POLYVOCAL MISERERE OF SESSA AURUNCA: PERSPECTIVES AND FIELDS OF INQUIRY

FRANCESCO DI CRISTOFARO

Abstract (IT): Questo studio analizza il Miserere polivocale di Sessa Aurunca, un raro esempio di canto sacro popolare tramandato oralmente, connotato da una complessa struttura polifonica e legato ai riti della Settimana Santa. L'autore ne esamina le origini, il contesto liturgico e socio-culturale, le caratteristiche musicali e vocali, soffermandosi sulla relazione tra tradizione orale e scrittura musicale. Il lavoro si inserisce in una riflessione più ampia sulla salvaguardia del patrimonio musicale immateriale e sulla trasmissione intergenerazionale delle pratiche devozionali.

Parole chiave: Miserere, canto sacro popolare, tradizione orale, polifonia, patrimonio musicale immateriale.

Abstract (EN): This study analyzes the polyvocal Miserere of Sessa Aurunca, a rare example of orally transmitted popular sacred chant, characterized by a complex polyphonic structure and closely tied to the rites of Holy Week. The author examines its origins, liturgical and socio-cultural context, musical and vocal features, with a focus on the relationship between oral tradition and musical notation. The work contributes to a broader reflection on the safeguarding of intangible musical heritage and the intergenerational transmission of devotional practices.

Keywords: Miserere, popular sacred chant, oral tradition, polyphony, intangible musical heritage.

**IL MISERERE POLIVOCALE DI SESSA AURUNCA:
PROSPETTIVE E CAMPI D'INDAGINE¹**

FRANCESCO DI CRISTOFARO

Nel vasto mosaico delle diverse forme di canto a più voci presenti in Italia, il *Miserere* di Sessa Aurunca, in provincia di Caserta, propone un interessante esempio di polivocalità legata ai contesti religiosi e rituali della Settimana Santa. Eseguito tradizionalmente a tre voci dai cantori dell'Arciconfraternita del SS. Crocifisso, il *Miserere* rappresenta per la comunità sessana il nucleo centrale delle celebrazioni della Settimana Santa, in modo particolare quella del Venerdì Santo. I cantori, riconosciuti dalla comunità come depositari di un'antica tradizione, sono a loro volta impegnati nel tramandare oralmente alle nuove generazioni le melodie e le esatte tecniche esecutive di questo canto. Accanto al trio ufficiale, vanno formandosi numerosi altri trii di giovanissimi, animati dal desiderio e dall'interesse nel mantenere viva un'antica tradizione secolare e che colloca quest'ultima all'interno di quel grande quadro relativo alle forme di 'polifonie viventi' così definite da Maurizio Agamennone (cfr. 1996).

In una prospettiva di indagine storica ed etnomusicologica, gli studi affrontati sul finire degli anni Settanta ed Ottanta da Roberto De Simone - a cui si deve il merito di aver fatto conoscere per primo questa forma di canto - e successivamente da Sandro Biagiola e Pier Luigi Gallo, ci pongono di fronte a due problematiche: la prima relativa a questioni di carattere estetico/esecutivo e la seconda relativa all'articolato intreccio di rapporti e influenze reciproche fra musica 'colta' e 'popolare'. Ulteriori campi

¹ Il presente contributo è stato già pubblicato nella rivista divulgativa *Il Sileno*, <https://www.ilsileno.it/rivistailsileno/>.

d'indagine, che fino ad ora sono stati esplorati solo parzialmente, sono quelli riguardanti l'origine, la formazione e la trasformazione che il *Miserere* ha subito nel corso del tempo. Le prospettive di ricerca possono essere quindi interdisciplinari e di diverso tipo: a partire dagli aspetti analitici del canto, con le sue caratteristiche melodico/armoniche e testuali, e da questioni relative all'indagine storica, liturgica e folklorica è possibile individuare diversi percorsi di ricerca che possono condurre, in conclusione, a un unico comune denominatore, fornendo nell'insieme un quadro complessivo più completo possibile su questa antica forma di polivocalità presente in Italia.

1. Contesto esecutivo

A officiare i riti liturgici e paraliturgici del tempo quaresimale e della Settimana Santa, sono presenti a Sessa Aurunca sei confraternite, ognuna con gerarchie e ruoli ben specifici: Arciconfraternita del SS. Crocifisso, Arciconfraternita di San Biagio, Confraternita della Vergine del Rifugio, Confraternita di San Carlo Borromeo, Arciconfraternita dell'Immacolata Concezione, Arciconfraternita della SS. Vergine del Rosario.² L'esecuzione del *Miserere*, che avviene ogni Venerdì di Quaresima, il Mercoledì delle Tenebre e durante la processione del Venerdì Santo è affidata storicamente all'Arciconfraternita del SS. Crocifisso, fondata nel 1575, che la relega all'interno della comunità sessana a un ruolo di particolare rilievo e prestigio.

Oltre ai Venerdì di Quaresima, in cui a turno vengono esposti da parte delle confraternite i vari misteri della passione, il Mercoledì Santo si pone come uno dei momenti cruciali dell'intero 'tempo straordinario', giorno in cui viene svolto l'Ufficio delle Tenebre, meglio conosciuto come '*O Terremoto*'. Il rituale, che si svolge nella cornice della Chiesa dei Frati Minori a San Giovanni a Villa, prende il via non appena

² Sit.1

l'Arciconfraternita del S.Rosario ha terminato la sua processione seguendo una precisa partitura scenica, scandita dopo ogni cantico, dal progressivo spegnimento delle quindici candele poste di fronte all'altare sulla *Saetta*, il grande candeliere triangolare. La struttura del rituale ricalca l'antico canone liturgico dei *Mattutinum Tenebrarum*, composto da tre Notturni, con nove Letture tratte da diversi testi sacri, tra cui le Lamentazioni di Geremia, e sermoni letti e cantati. I membri dell'Arciconfraternita del SS. Crocifisso, vestiti con la loro classica tunica nera con il capo coperto, e seduti in fila e ai lati dell'altare, intonano le *Lamentationes Jeremiae Propheatae*, in forma monodica e con l'ausilio dell'accompagnamento dell'armonium. Quando tutte le candele sono spente tranne una, quella centrale che simboleggia il Cristo crocifisso, quest'ultima viene tolta dalla *Saetta* e tenuta accanto all'altare, mentre viene eseguita l'antifona del *Benedictus*. In questo momento, nel buio totale della chiesa, viene intonato dai tre cantori specializzati il *Miserere*, durante il quale il cerimoniere nasconde dietro l'altare il cero ancora acceso. Il rituale si conclude con un forte fragore, effettuato da tutti i presenti, che simula in maniera simbolica la reazione della natura alla morte di Cristo. 'O *Terremoto* si conclude quando il cero nascosto dietro l'altare riappare, per annunciare attraverso la sua luce che l'Ufficio delle Tenebre è terminato.

Ulteriore momento cruciale in cui ritrovare l'esecuzione del *Miserere* è proprio durante la processione del Venerdì Santo, in cui il trio di cantori sonorizza, tra le antiche strade del paese, l'intero momento rituale del passaggio dei misteri della passione, ponendosi in cerchio negli angoli più angusti dei vicoli e dei porticati. Momento di grande impatto emotivo per l'intera comunità sessana, la pratica del *Miserere* si innesta quindi all'interno di una complessa struttura processionale di rievocazione della passione e morte di Cristo attraverso una precisa messa in scena. Come descritto da Bernardi (cfr. 1991) non si tratta di un'esperienza di tipo cognitivo ed emotivo, fondata sulla distanza e sulla visione, ma di una esperienza rituale di coinvolgimento che interessa l'individuo e la collettività.

2. Aspetti testuali

Per quanto riguarda l'aspetto testuale, il *Miserere* è tratto dal salmo 50 di Davide, presente nel Libro dei Salmi dell'Antico Testamento, in cui Re Davide, a seguito dei suoi peccati, invoca penitente la misericordia di Dio cantandone le lodi e sicuro del suo perdono. L'esecuzione da parte dei cantori presenta tradizionalmente soltanto le dieci strofe dispari, definite in gergo dialettale *botta*, rispetto alle ventuno del salmo originale. In questa modalità il salmo viene intonato a strofe alterne, secondo un'antica consuetudine della salmodia gregoriana, in cui una strofa era cantata in monodia e l'altra in polifonia, oppure ancora secondo la modalità di tradizione liturgica in cui l'insieme dei fedeli rispondeva all'officiante (cfr. Gallo 1986). Eccetto il primo Venerdì di Quaresima, queste dieci strofe non vengono mai eseguite, nelle occasioni seguenti, tutte insieme ma vengono selezionate solo alcune strofe, senza presentare alcun ordine prestabilito e gerarchico.

È possibile quindi individuare un primo campo d'indagine proprio a partire dalla struttura testuale in rapporto alla melodica liturgica medievale. Il testo latino del salmo 50, contenuto nel *Liber Usualis Missae et Officii*, che racchiude le melodie gregoriane per le messe e gli uffici principali dell'anno, assume la forma di lamentazione funebre, assecondando in questo modo una precisa funzione penitenziale contemplata nelle finalità che l'Arciconfraternita del SS.Crocifisso si propone (cfr. Gallo 1986). L'esecuzione del *Miserere* da parte dei tre cantori avviene dilatando e masticando le parole latine che vengono stravolte e inglobate nell'effetto sonoro che fa perdere la leggibilità della parte testuale, indirizzando la massa sonora prodotta dalle voci verso la prima delle quattro cadenze che dividono il versetto. Questa particolare modalità di recitazione si pone letteralmente sui 'generis' se ricondotta alle strutture e alle forme del canto gregoriano. Le incongruenze con il canto gregoriano sono da riscontrare nella formula salmodica. Il *Miserere* di Sessa Aurunca presenta cinque emistichi - nonostante il primo e il terzo siano uguali dal punto di vista musicale - e ognuno dei quali termina in una cadenza seguita da una pausa; mentre la salmodia gregoriana

divide in due il versetto, essendo caratterizzata dalla successione di due emistichi o semiversi. Da questa breve analisi è possibile individuare già due interrogativi: nell'ipotesi di una derivazione dalla salmodia gregoriana, come mai troviamo le strofe divise in cinque emistichi e non in due? Cosa sostituiva i versetti mancanti? Questi due quesiti si pongono all'interno dell'indagine etnomusicologica, che non solo si propone di trovare delle ascendenze ma anche di individuare esiti di negazioni di ascendenze non ipotizzabili.

3. Aspetti vocali ed esecutivi

Dal punto di vista della prassi esecutiva, sussistono dei modelli e delle regole ben codificate delle quali si fa garante il trio ufficiale, il quale ha anche il compito di tramandarne le modalità alle nuove generazioni di cantori (cfr. Arcangeli 1987). Nella formalizzazione del materiale musicale, il *Miserere* di Sessa Aurunca può essere inserito in quella struttura polivocale definita 'ad accordo' in cui una parte solista, che svolge una linea melodica, viene accompagnata da un coro a due o più parti che interviene in diverse modalità cadenzali e realizzative di successioni di accordi completi (cfr. Macchiarella 1995).

In questo caso il canto è formato da tre voci tradizionalmente maschili - alta, media e bassa - che prendono il nome di 'prima voce', 'seconda voce' e 'terza voce', trovando corrispondenza in senso discendente nelle note reali di Re₁, Si e Sol; la sequenza di intervalli di terze viene chiamata dai cantori 'a note alterne'. Caratteristica e peculiarità di questa forma di polivocalità è l'aspetto timbrico: per far sì che le tre voci risultino un'unica voce è necessario un lungo periodo di prove in cui i tre cantori lavorano finemente su tutti i parametri sonori; dall'intonazione alle dinamiche, dalla durata delle note alle cadenze. Questo lungo lavoro di preparazione fa sì che siano sempre le stesse voci ad eseguire il *Miserere* rendendone l'esecuzione strettamente 'professionale'. Il timbro prodotto dall'amalgama delle tre voci è determinato dall'uso

che i cantori fanno, sulla base della nota fondamentale, degli armonici del 'primo formante' che contraddistingue questo tipo di canto. I cantori emettono una serie di suoni armonici attraverso la dilatazione o la restrizione del palato e della glottide, muovendo la lingua. L'effetto appena citato trova evidenza nelle chiusure dei semiversi, in cui le vocali vengono contratte fra loro. Le questioni timbriche sono determinanti per la scelta delle strofe da cantare, in quanto ogni voce ha, secondo i cantori, una sua vocale preferita su cui poter effettuare le *girate* (cadenze e semi-cadenze); la prima voce ha come caratteristica la 'i', la seconda la 'e' e la terza la 'o'. Da ciò è possibile dedurre che vi siano delle strofe che per la presenza maggiore o minore di certe vocali e di certe consonanti siano più agili da intonare e di maggiore impatto sonoro, così da avere preferenza sulle altre (cfr. Gallo, 1986).

Prendendo in analisi le singole voci è possibile discriminarne due aspetti fondamentali: quello ritmico, che ci riporta allo studio della salmodia gregoriana, con la ripetizione degli emistichi e la divisione della strofa in diverse parti e quello verticale armonico, focalizzando l'attenzione solo sulle cellule strutturali e sulle formule melodiche che si sviluppano nelle singole voci e che possono ricondurci a un modello di tipo gregoriano. In questa prospettiva bisogna analizzare le melodie secondo la salmodia gregoriana. La voce bassa, con il suo ruolo prevalente di 'bordone', diventa un pedale non modale ma armonico, diventando ora un rivolto di sottodominante, ora il basso per una modulazione o per un attacco sulla dominante. Da quest'analisi emerge un ulteriore problema: è possibile considerare il *Miserere* come un'elaborazione a tre voci fiorita di un canto gregoriano, o viceversa come una riduzione ai minimi termini di un canto polifonico? Da un'analisi parziale del profilo melodico delle tre parti emergono alcuni tratti contrastanti (ES.MUS.1) :

La terza voce (bassa) si configura come un supporto armonico per le due voci superiori.

La seconda voce, presenta alcuni tratti significativi di formula salmodica, anche se le alterazioni che presenta la rendono poco collocabile ad un preciso modo ecclesiastico.

La prima voce (alta) sembra essere il risultato di un'armonizzazione successiva, quantunque presenti note di passaggio ed alterazioni che potrebbero indicare un movimento melodico autonomo.

Qual è quindi il ruolo dell'armonia? Analizzando il *Miserere* in senso verticale è possibile riscontrare una serie di passaggi armonici ben definiti, anche se non del tutto ortodossi secondo i canoni dell'armonia accademica:

Sezione A: avvio sulla tonica con una triade perfetta di Sol maggiore, passaggio sulla sottodominante in quarta e sesta con ritardo della fondamentale nella seconda voce, ritorno alla tonica con ritardo della terza e 'fioritura' nella voce più alta.

Sezione B: triade di sensibile che torna alla tonica con raddoppio della terza, movimento verso il Mi attraverso una instabile triade di sensibile del Mi in primo rivolto e modulazione con cadenza che risolve sul Mi maggiore invece che minore, con ritardi vari nelle altre due voci.

A1: sezione identica alla A

Sezione C: sottodominante in secondo rivolto, fioritura nella voce superiore e ritorno alla tonica con ritardo della terza.

Sezione D: triade perfetta di Sol, passaggio sul quarto grado in secondo rivolto e cadenza finale che abbassa tutte le tre voci di un semitono. Questa cadenza potrebbe essere rappresentata come una ripresa della seconda parte della Sezione B, ma questa volta senza modulare al Mi, formandosi sul Si maggiore.

IL MISERERE POLIVOCALE DI SESSA AURUNCA: PROSPETTIVE E CAMPI D'INDAGINE

Prima voce
mi re re

Seconda voce
mi se re re

Terza voce
miserere

me i da o

e i de o

e i de o

se e - cun - du ma o

se e - cun - du ma o

se e - cun - du ma o

ma gna o

a gna o

a o

♩ = 60

[Es. Mus. 1 - Miserere di Sessa Aurunca; trascrizione di Pier Luigi Gallo]

[divulgazione audiotestuale]

Prendendo in analisi questi diversi movimenti cromatici e tali modulazioni è possibile riscontrare una certa originalità se confrontata e paragonata al semplice alternarsi di I e IV grado nella prima sezione, e sarebbe, sotto quest'aspetto, importante affrontare un ulteriore lavoro comparativo con le strutture armoniche delle composizioni madrigalistiche del Cinquecento, delle villanelle e dell'opera napoletana. Come descritto da De Simone (1979):

Dal punto di vista storico-musicale ed etnomusicologico, questo pone una serie di interrogativi sui rapporti fra musica d'arte e musica popolare. Infatti è qui particolarmente interessante l'uso continuo dei "ritardi" armonici, il che mette in luce una pratica popolare che sembrerebbe senz'altro partita in tal modo dal basso ed aver influenzato l'arte musicale. D'altra parte, le brevi cadenze modulanti sembrerebbero essere di origine colta ed entrate poi nell'uso popolare di tale musica religiosa. Eppure, poi, il tutto, nei movimenti melodici delle voci, viene condotto con uno stile che comprende passaggi con quarti di tono, effetti di suono strisciato, attacchi e conclusioni particolari: e ciò non è sicuramente di derivazione belcantistica né risente della storica scuola musicale. L'armonia, infine, sembrerebbe far capo a semplici strutture di cinquecentesche, sebbene l'uso parallelo di accordi di secondo rivolto (quarta e sesta) non è riscontrabile in nessun documento scritto pervenutoci. A meno che tale pratica non si riferisca al movimento parallelo di accordi in quinte consecutive (sebbene in rivolto), che allo stile della popolareggiante si riferiscono, ma che in tal modo non ci sono.

In questa prospettiva si aprono quindi le diverse ipotesi affrontate da De Simone e da Gallo riguardanti il rapporto tra musica colta e musica popolare, attestando fino a questo momento, l'incompatibilità fra lettura armonica e lettura melodica del *Miserere*, che potrebbe far pensare a una serie di passaggi successivi del canto da uno stile all'altro e viceversa. L'idea di una tessitura polifonica di matrice cinquecentesca, formatasi su una particolare formula liturgica gregoriana è uno dei punti plausibili, anche se fino a questo momento si tratta solo di ipotesi e non di tesi definitive. Su questa scia è quindi possibile considerare il *Miserere* polivocale di Sessa Aurunca un campo d'indagine ancora aperto.

4. Aspetti storici e folklorici

In Italia sono presenti numerosi esempi di *Miserere* polivocali eseguiti con modalità di canto simili a quelle usate a Sessa Aurunca. Alcuni di questi esempi sono riscontrabili nel *Miserere* di Castelsardo, in Sardegna ed in quello di Barcellona Pozzo Di Gotto in Sicilia. La questione geografica e culturale ci pone di fronte ad altri interrogativi e possibili collegamenti. È bene ricordare che sia il Regno di Napoli che quello di Sardegna e di Sicilia furono parte del dominio e del controllo spagnolo esercitato a partire dal 1559, anno della pace di Cateau-Cambrésis che sanciva la pace tra la Francia e gli Asburgo di Spagna e di Austria. Per quanto riguarda gli aspetti folklorici, legati alle questioni confraternali, la complessa struttura processionale del Venerdì Santo di Sessa Aurunca, presenta nelle sue dimostrazioni scenografiche, coreutiche e paraliturgiche, molte similitudini con la stessa processione presente a Siviglia, in Andalusia. Nella stessa Siviglia è presente, con lo stesso ruolo di primaria importanza di Sessa Aurunca, l'Arciconfraternita del SS.Crocifisso di S. Marcello in Roma, denominata *Real, ilustre y ferrosa hermandad de la Sagrada Expiracione de N.S. Jesuchristo y Maria Santissima de las Aguas*. Inoltre, la data di aggregazione della confraternita di Sessa a quella di S. Marcello risale al 1609, periodo in cui era presente la dominazione spagnola nel territorio campano. Dall'idea della diffusione dello stile di canto 'a voce piena' in tutto il bacino del Mediterraneo, è stata ipotizzata un'unica matrice comune di origine arabo-andalusa, diffusa in seguito nei territori occupati dal Regno di Spagna: esempi di questo genere di canto possono essere le *saetas* - canto della processione sivigliana - ed il *jipio*, canto di lamentazione tipico dello stile andaluso (cfr. Gallo 1986). Bisogna tener presente, d'altro canto, che l'aspetto processionale legato alle funzioni liturgiche della Settimana Santa e la diffusione in Italia a macchia d'olio delle confraternite e congregazioni laiche, risalgono al Medioevo e quindi prima della dominazione spagnola; inoltre, il territorio di Sessa Aurunca è stato nel periodo medievale l'ultima stazione postale per il Sud, centro delle varie peregrinazioni di devoti e santi dell'epoca. Va quindi tenuta

altamente in considerazione l'importanza dell'impronta medievale nella radice di questa forma di religiosità popolare, e di conseguenza nel *Miserere* sessano con le sue caratteristiche melodiche ed esecutive.

Ulteriore segno distintivo di questo canto, che lo pone come unicum non solo nel territorio campano, è la completa differenziazione con altre forme e canti presenti nel circondario e nelle altre occasioni religiose o festive della città, come il repertorio di ninne-nanne, tarantelle e quello legato al carnevale. Questa posizione di diversità dal repertorio locale pone il *Miserere* in una nicchia a sé stante, chiuso nella sua specifica tradizione e legato a tratti solo idealmente e stilisticamente a forme simili presenti in Sardegna e Sicilia.

Conclusioni

A oltre quarant'anni dalle ricerche affrontate da Roberto De Simone e Pier Luigi Gallo è possibile ritrovare nel *Miserere* di Sessa Aurunca ancora un campo fertile, esplorato solo parzialmente, meritevole di ulteriori studi e approfondimenti. Le ipotesi sull'origine e lo sviluppo diacronico di questo canto, il rapporto tra musica colta e popolare e le influenze storico/ geografiche tra Sud Italia e Spagna sono alcuni dei punti di partenza per poter affrontare oggi, con una prospettiva sempre più interdisciplinare, un'indagine che possa chiarire alcuni dei processi e degli sviluppi di questa forma di polivocalità così fortemente legata al tessuto identitario e culturale del popolo sessano.



[Fig.1 - Trio di cantori in cerchio durante il Venerdì Santo (foto di Francesco Di Cristofaro, 2017)]



[Fig.2 - Trio di cantori in cerchio durante il passaggio, alle loro spalle, della processione dei Misteri (foto di Francesco Di Cristofaro, 2017)]



[Fig.3 - passaggio dei misteri (foto di Francesco Di Cristofaro, 2017)]



[Fig.4 - Stemma dell'Arciconfraternita del SS.Crocifisso, (foto di Francesco Di Cristofaro, 2017)]



[Fig.5 - Saetta (foto di Francesco Di Cristofaro, 2017)]

*Testo Miserere di Sessa Aurunca*³

Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam.

Et secundum multitudinem miserationum tuarum, dele iniquitatem meam.

Amplius lava me ab iniquitate mea: et a peccato meo munda me.

Quoniam iniquitatem meam ego cognosco: et peccatum meum contra me est semper.

Tibi soli peccavi, et malum coram te feci: ut justificeris in sermonibus tuis, et vincas cum iudicaris.

Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum: et in peccatis concepit me mater mea.

Ecce enim veritatem dilexisti: incerta et occulta sapientiae tuae manifestasti mihi.

Asperges me hyssopo, et mundabor: lavabis me, et super nivem dealbabor.

Auribus meis dabis gaudium et letitiam: et exultabunt ossa humiliata.

Averte faciem tuam a peccatis meis: et omnes iniquitates meas dele.

Cor mundum crea in me, Deus: et spiritum rectum innova in visceribus meis.

Ne projicias me a facie tua: et spiritum sanctum tuum ne auferas a me.

Redde mihi letitiam salutis tuae: et spiritu principali confirma me.

Docerbo iniquos vias tuas: et impii ad te convertentur.

Libera me de sanguinibus, Deus, Deus salutis meae: et exultabit lingua mea iustitiam tuam.

Domine, labia mea aperies: et os meum annuntiabit laudem tuam.

Quoniam si voluisses sacrificium, dedissem utique: holocaustis non delectaberis.

Sacrificium Dei spiritus contribulatus: cor contritum, et humiliatum, Deus, non despicies.

Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua Sion: ut aedificentur muri Ierusalem.

Tunc acceptabis sacrificium iustitiae, oblationes, et holocausta: tunc imponent super altare tuum vitulos.

³ Sit.2

Bibliografia

AGAMENNONE M. (1998) *Polifonie. Procedimenti, tassonomie e forme: una riflessione « a più voci »*, Bulzoni, Roma

ARCANGELI P.G., LEYDI R., MORELLI R., SASSU P. (1987) *Canti liturgici di tradizione orale*, Nota, Udine.

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

DE SIMONE R. (1979) *Canti e tradizioni popolari in Campania*, Lato Side, Roma, 1979

GALLO P.L. (1986) *Il Miserere Polivocale di Sessa Aurunca*, in “La Settimana Santa a Sessa Aurunca”, Gabriele Corbo, Ferrara, pp.80-86

MACCHIARELLA I. (1995), *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*, LIM, Lucca

STANZIALE P. (2015) *Materiali d'indagine sulla Settimana Santa a Sessa Aurunca nell'Alto casertano*, Officine Kulturali Aurunke, Ebook

Sitografia

Sit.1 *Settimana Santa Sessa Aurunca*: <https://www.settimanasanta.com/> (data di ultima consultazione 01/05/21)

Sit.2 *testo del Miserere*: <https://www.settimanasanta.com/canti/testomiserere.html> (data di ultima consultazione 01/05/21)

Discografia

Miserere - La musica della Settimana Santa a Sessa Aurunca (Suoni d'Italia Vol. 3), Finisterre, 2003