

FILOLOGIA & CRITICA

RIVISTA QUADRIMESTRALE

PUBBLICATA SOTTO GLI AUSPICI DEL CENTRO PIO RAJNA

DIREZIONE: GIANCARLO ALFANO, CLAUDIO GIGANTE,
ENRICO MALATO (DIR. RESP.), ANDREA MAZZUCCHI, EMILIO RUSSO

ANNO XLI

FASCICOLO III
SETTEMBRE-DICEMBRE 2016



SALERNO EDITRICE
ROMA

FILOLOGIA & CRITICA

Anno XLI, fascicolo III
settembre-dicembre 2016

SOMMARIO

MARTA FRANCESCHI, <i>Nell'archivio della 'Bohème': dagli abbozzi di Illica al libretto del '96</i>	305
AGOSTINO ZIINO, <i>Variazioni su Pirandello, 'Liolà' e la musica tradizionale siciliana</i>	336
GIANCARLO ALFANO, <i>Un accento familiare. Figure della guerra nell'opera poetica di Giorgio Caproni</i>	369
<i>Documenti</i>	
ANDREA PENSO, <i>Nuovi inediti montiani</i>	393
GILDA POLICASTRO, <i>Parodia in predica: didascalia, straniamento e afasia negli 'Epigrammi' di Elio Pagliarani</i>	409
<i>Note e discussioni</i>	
CLAUDIO GIGANTE, <i>L'ultimo sogno di Zeno</i>	422
DANIELE CLAUDI, <i>Dalla parte dell'oggetto. La sospensione dell'io e il prolungamento della percezione nella poesia di Sereni</i>	434
RICCARDO CAPOFERRO, <i>Celati settecentista</i>	444
<i>Recensioni</i>	
<i>Lancelotto. Versione italiana inedita del 'Lancelot en prose', ed. critica a cura di LUCA CADIOLO (Cristina Dusio)</i>	460
<i>VITTORIO ALFIERI, Il Misogallo, ed. commentata a cura di MATTEO NAVONE (Francesca Tomassini)</i>	463
<i>CHRISTIAN GENETELLI, Storia dell'epistolario leopardiano. Con implicazioni filologiche per i futuri editori (Sofia Canzona)</i>	465
<i>Schedario</i>	469
<i>Biblioteca</i>	477
<i>Indice dell'annata</i>	479

Usciranno nei prossimi fascicoli:

LUCIANO CANFORA, *Virgilio «padre» dell'Occidente*
MARCELLO MONTALTO, *Sulla dottrina di Guido Cavalcanti*
LUISA MIGLIO, *Ancora donne, ancora lettere, ancora autografi*

La rivista adotta le seguenti sigle per abbreviazione: DBI = *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Ist. della Enciclopedia Italiana, 1960-; F.e.C. = «Filologia e Critica»; G.S.L.I. = «Giornale Storico della Letteratura Italiana»; L.I. = «Lettere Italiane»; L.N. = «Lingua Nostra»; M.R. = «Medioevo Romano»; R.L.I. = «La Rassegna della Letteratura Italiana»; R.S.D. = «Rivista di Studi Danteschi»; S.F.I. = «Studi di Filologia Italiana»; S.L.I. = «Studi Linguistici Italiani»; S.P.C.T. = «Studi e Problemi di Critica Testuale».

FILOLOGIA & CRITICA

Rivista quadrimestrale
pubblicata sotto gli auspici del CENTRO PIO RAJNA

Direzione: Giancarlo Alfano, Claudio Gigante, Enrico Malato, Andrea Mazzucchi, Emilio Russo.

Comitato scientifico: Guido Arbizzoni, Guido Baldassarri, Bruno Basile, Renzo Bragantini, Arnaldo Bruni, Marco Corsi, Roberto Fedi, María de las Nieves Muñiz Muñiz, Matteo Palumbo, Manlio Pastore Stocchi.

Direttore responsabile: Enrico Malato.

Redazione: Bernardo De Luca, Massimiliano Malavasi, Thea Rimini.

Direzione e Redazione: Via della Nocetta 75, 00164 Roma.

Amministrazione presso la SALERNO EDITRICE S.r.l., Via Valadier 52, 00193 Roma - Tel. 06-3608.201 (r.a.); fax 06-3223.132.

Abbonamenti 2017: Italia (privati) € 75,00; Italia (enti) € 84,00; Estero UE € 110,00; Estero extra UE € 120,00.

Abbonamento annuo sostenitore: € 120,00. - Annate arretrate: € 72,00. - Non si vendono fascicoli separati delle annate arretrate.

I versamenti in c.c.p. vanno effettuati sul c/o n. 63722003 intestato a:

SALERNO EDITRICE S.r.l., Via Valadier 52, 00193 Roma, indicando la causale.

Non si dà corso agli abbonamenti se non dopo che le quote siano state effettivamente accreditate alla Casa editrice.

Reclami per eventuali disguidi di singoli fascicoli dovranno essere inoltrati alla Casa editrice entro quindici giorni dal ricevimento del numero successivo. Una seconda copia del fascicolo smarrito è inviata solo dietro pagamento anticipato delle spese di spedizione per raccomandata.

Agli abbonati di filologia e critica verrà concesso lo sconto del 20% negli acquisti diretti di tutte le pubblicazioni della Salerno Editrice S.r.l.

Si collabora solo per invito. I manoscritti non richiesti, anche se non pubblicati, non si restituiscono.



Associato all'USPI
Unione Stampa Periodica Italiana

Tutti i diritti riservati
Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 16065 del 13 ottobre 1975
L'annata viene stampata con un contributo
del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Impaginazione: Graphic Olisterno, Portici (Napoli)
Stampa: Bertoncello Artigrafiche, Cittadella (Padova)

VARIAZIONI SU PIRANDELLO, LIOLÀ E LA MUSICA TRADIZIONALE SICILIANA

in ricordo di Alberto Varvaro

Alberto Varvaro in un articolo pubblicato su questa stessa rivista qualche anno fa aveva cercato di identificare la fonte di un frammento di canto passionale che Pirandello fa cantare alle Donne mentre schiacciano le mandorle all'inizio di *Liolà*.¹ Il frammento si riferisce al momento della Flagellazione e fa parte di quella che viene chiamata la *Cerca dell'Addolorata* cantata per lo più nelle processioni del Giovedì Santo (o del Venerdì).² Eccone il testo:

E Maria darrè li porti,
chi sintía li curriati:
«Nun cci dati accusí forti,
su' carnuzzi dilicati!».

Dopo una breve interruzione durante la quale interviene uno scambio di battute tra Zâ Cruci, Gnà Gesa, Ciuzza, Luzza e Nedda il coro delle Donne, sollecitato da Zâ Cruci («Jamu, jamu, picciotti, 'un pirdemu tempu!»), riprende a cantare la "Passione" intonando il primo distico di quella che dovrebbe essere presumibilmente la quartina successiva, sempre a rime alterne:

«O Juanni, purtamicci!»
«O Maria, 'un po' caminari!».³

A questo punto il canto della "Passione" viene interrotto definitivamente da

1. A. VARVARO, *Le poesie di 'Liolà' di Luigi Pirandello*, in F.e.C., a. xxxiv 2009, pp. 432-35. A Varvaro dobbiamo uno degli studi più importanti su Pirandello traduttore di se stesso: *'Liolà' dal dialetto alla lingua*, in «Bollettino del Centro Studi Filologici e Linguistici Siciliani», a. v 1957, pp. 346-51. Da ultimo ricordo la nuova ed. curata da Varvaro delle opere teatrali in dialetto di Pirandello per «I Meridiani»: L. PIRANDELLO, *Maschere nude*, a cura di A. D'AMICO, iv. *Opere teatrali in dialetto*, a cura di A. VARVARO, Milano, Mondadori, 2007. Sul problema delle traduzioni si veda anche il recente articolo di L. LEPSCHY, *On Pirandello's versions of 'Liolà'*, in «Quadernos de filología italiana», vol. xvi 2009, pp. 265-75.

2. Cfr. anche C. BERNARDI, *La drammaturgia della Settimana Santa in Italia*, Milano, Vita e Pensiero, 1991, pp. 77-79, dove si legge: «Il tempo della "ricerca" parte con il pomeriggio del giovedì santo e si conclude il venerdì prima delle ore 15» (p. 78).

3. Ringrazio Giuseppe Giordano per avermi fatto notare che il cambiamento delle rime indica appunto che si tratta di una nuova quartina.

Don Simuni con la seguente battuta: «E finítla cu sta *Passioni!* Mi stati stunnannu di stamatina! Scacciati senza cantari».

Alberto Varvaro riporta due testi pubblicati molti anni fa, rispettivamente da Michele Alesso e da Calogero Di Mino:⁴ il primo, di soli sei versi, fu recitato allo studioso da Lucio Riccobene di Pietraperzía;⁵ il secondo invece appartiene ad un testo molto più ampio chiamato da Di Mino *Frammento di Burgio* e pubblicato nel volume intitolato *Il teatro siciliano nella tradizione mediterranea*, edito nel 1962.⁶ In realtà Varvaro non aveva osservato – se non di sfuggita – che Di Mino aveva già pubblicato questo stesso testo molti anni prima, in un articolo risalente al 1929,⁷ dal quale apprendiamo che questa «reliquia» gli era stata fornita dal suo «amico M.o Gagliardo Gagliano, che la trascrisse a Burgio (prov. di Agrigento), dove l'ebbe da una vecchia popolana». ⁸ Sempre del maestro Gagliano è il parere, riportato anche da Varvaro ma dall'edizione del 1962,⁹ sulla qualità della melodia che serviva ad intonare il testo di questa *Passione di Burgio*: «A giudizio del M.o Gagliano, la frase musicale, che accompagna questa Sacra Rappresentazione, è assai bella ed antica». ¹⁰ Il *Frammento di Burgio*, a mio avviso, potrebbe appartenere, forse, a un canto più lungo, *A vui monaci, a vui monaci*, una delle «lamentevoli canzoncine» che a detta di Giuseppe Vaccaro venivano cantate a Burgio il Giovedì Santo nelle ore pomeridiane «per le vie e per le chiese» del paese, come riportano anche Di Mino e Varvaro.¹¹ Quest'ultimo osserva inoltre che i due testi sono molto simili tra loro, ma non identici:

Frammento di Pietraperzía

E Maria darrè li porti,
ca sintía li granni botti:
«Nun cci nni dati tanti assai,
su' carnuzzi dilicati!».

Frammento di Burgio

E Maria darrè li porti,
chi sintía li curriati, dissi:
«Adaciu; 'un dati forti,
ca su' carnuzzi dilicati!».

4. Cfr. M. ALESSO, *Il Giovedì Santo in Caltanissetta*, Caltanissetta, Tip. Castaldi e Petrantoni, 1903, pp. 238 e 243.

5. «Quest'ultime, infine, ci recitò il Riccobene» (ivi, p. 238).

6. C. DI MINO, *Il teatro siciliano nella tradizione mediterranea*, Catania-Roma-Milano, La Nave, 1962, pp. 50 sgg.

7. C. DI MINO, *Reliquie di Sacre Rappresentazioni*, in «L'Arte Fascista», a. iv 1929, fasc. 6 pp. 255-59 (dal quale cito); ristampato autonomamente con lo stesso titolo a Palermo, Officine grafiche F. Sanzo, 1929, pp. 50-55.

8. DI MINO, *Reliquie di Sacre Rappresentazioni*, cit., p. 255.

9. DI MINO, *Il teatro siciliano nella tradizione mediterranea*, cit., p. 48.

10. DI MINO, *Reliquie di Sacre Rappresentazioni*, cit., p. 255.

11. Cfr. G. VACCARO, *Notizie su Burgio*, Palermo, Andò, 1921, pp. 112-13; DI MINO, *Reliquie di Sacre Rappresentazioni*, cit., p. 255; VARVARO, *Le poesie di 'Liolà'*, cit., p. 434.

Ma la cosa interessante, che Varvaro forse non poteva sapere, è che l'etnomusicologo Ignazio Macchiarella aveva pubblicato già nel 1993 testo e musica del frammento di cui ci stiamo occupando – che però fa parte di una “Passione” piú lunga, *A la sira di li trévani*, composta da dodici distici, registrata a Calamònci (non lontano da Burgio) – in un volume dedicato ai canti della Settimana Santa in Sicilia e che io avevo avuto occasione di menzionare in due miei vecchi articoli proprio a proposito di Pirandello.¹² Il testo di Calamònci è molto vicino a quello di Burgio e vale la pena riportarlo:¹³

A la sira di li trévani
oh chi scuru chi faciá
E Maria darré li porti
chi sintia li scurriati
«Dati adaciu nun dati forti
ca su carnuzzi dilicati».

Un altro esempio si può leggere nella “Passione” che inizia *Sonanu, sonanu li du uri* (vv. 3-6): «e Maria darré la porta / c'ascuntava li curriati / Adagiu adagiu nun tanto forti / ca su carnuzzi dilicati».¹⁴ L'ultimo che ho trovato è una citazione all'interno di una “Passione” molto lunga che inizia *Signuri, trentatrè anni jistivu spertu* (vv. 15-16), chiamata da Giuseppe Pitrè *Il Crocifisso di Resuttana*: «La Matri Santa ch'è darría li porti / Adaciu! su' carnuzzi dilicati».¹⁵ Ma c'è di piú. Sergio Bonanzinga, difatti, mi comunica molto gentilmente di aver registrato il testo che ci interessa proprio a Burgio, nel 1998, in

12. I. MACCHIARELLA, *Canti della Settimana Santa in Sicilia*, Palermo, Folkstudio-Archivio delle Tradizioni Popolari, 1993 [ma 1995], pp. 91-92; A. ZIINO, *Echi della 'Passione' nelle laudi musicali del Due-Trecento*, in *Le Voci della Passione*. Atti del Convegno di Roma, 30-31 marzo 2000, a cura di A. BINI, Bologna, Alfa Studio, 2000, pp. 69-106, a p. 71 e pp. 94-95 n. 12; ID., *Il ritorno di 'Liola' in Sicilia: dal testo di Pirandello alla musica di Mulè*, in *Pirandello e Napoli*. Atti del Convegno di Napoli, 29 novembre-2 dicembre 2000, a cura di G. RESTA, Roma, Salerno Editrice, 2002, pp. 141-254, a p. 162. La musica della “Passione” di Calamònci è incisa nel disco dal titolo *La tradizione musicale a Calamònci*, a cura di I. MACCHIARELLA, V. VACANTE, G. MORONI, Albatros, VPA 8506.

13. Nel *Frammento di Burgio* leggiamo: «A la sira di li trévani / oh, chi scuru chi faciá! / E la Vergini niscía / sula, senza cumpagnia / la scuntrau Giovanni giustu»; cfr. DI MINO, *Reliquie di Sacre Rappresentazioni*, cit., p. 257.

14. Cito dal portale *Foldore siciliano. Inutile antologia sentimentale di tradizioni popolari siciliane*, reperito in internet.

15. Cito da G. PITRÈ, *Canti popolari siciliani*, Palermo, L. Pedone Lauriel, 1870-1871, II n. 961; questa “Passione” era cantata anche a Ramacca, in provincia di Catania. Eccone il testo: «Gesú trenta tri anni isti spersu / [...] / Ahi comu a ddi carnuzzi dannu forti! / dannu mille e seicentu vastunati! / Povira Matri grida arré li porti: / “Adaciu su carnuzzi delicati”».

versione polivocale (due voci maschili) – penso però che Pirandello si riferisca invece ad una versione monofonica – durante le processioni del Giovedì Santo (la *Cerca dell'Addolorata*) e del Venerdì (il testo fa parte di un canto piú lungo che inizia *A bbui monaci*; es. 1);¹⁶ a Calamònci nel 1992, affidato sempre a due voci maschili (solista e coro) durante la processione del Venerdì Santo (es. 2); a Lucca Sicula (vicino a Burgio) sempre nel 1992, cantato da due donne in forma monofonica il Giovedì Santo in chiesa, davanti al Sepolcro (il testo fa parte del canto, già citato, *A vui monaci*; es. 3); ed infine a Marineo, sempre monodico e per voce maschile, nel 1992 (es. 4).¹⁷ Anche Giuseppe Giordano mi informa di aver trovato i due distici di questa “Passione” a Cerami (vicino Messina),¹⁸ a Bisacquino (Palermo), all'interno di un lungo testo composto da 107 quartine e cantato il Venerdì Santo,¹⁹ e a Misilmeri (Palermo), cantato sempre il Giovedì Santo.²⁰ Si tratta, quindi, di un testo molto diffuso in tutta la Sicilia e di cui esisteranno presumibilmente tante altre testimonianze – oltre a quelle ora illustrate – ancora vive nella tradizione orale della nostra bella Isola, anche se diversamente articolate, inserite in contesti liturgici e socio-culturali differenti (ad es. nelle processioni, in chiesa, durante la raccolta delle mandorle, ecc.) e portatrici di numerose varianti testuali, metriche, narrative e musicali.²¹

Nella versione utilizzata da Pirandello, come si è visto, compare negli ultimi due versi anche la figura di san Giovannino: «O Juanni, purtamicci!» /

16. Questo canto è stato pubblicato in un CD (con un libretto allegato nel quale è stato illustrato [n. 13, pp. 43-44] e nel quale è stata pubblicata anche la trascrizione musicale della prima strofe) intitolato *Il ciclo dell'anno*, a cura di S. BONANZINGA, nella collana «Suoni e Culture. Documenti Sonori dell'Archivio Etnomusicologico Siciliano», 2, Palermo, CIMS-Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia, 1966.

17. Ringrazio Sergio Bonanzinga per avermi gentilmente inviato la registrazione di questi canti, il prof. Walter Brunetto per averne curato la trascrizione musicale in notazione moderna e infine il maestro Francesco Badaloni per averla riportata sul computer.

18. Eccone il testo: «E Maria darrerri i porti / chi sintia i scurriati: / “Adagiu, adagiu, nun tanti forti / su' carnuzzi addilicati”».

19. Eccone il testo: «E Maria darré li porti / si sintia li scurriati: / “Adasciu, adasciu, nun dati forti, / ca su carnuzzi dilicati”».

20. Eccone il testo: «E Maria darrerri i porti / chi sintia li vastunati». Sempre Giuseppe Giordano, che ringrazio, mi comunica che nella tesi di laurea di Nunzia Insinnamo discussa all'Università degli Studi di Palermo nel 1947 con il prof. Giuseppe Cocchiara è riportato il seguente “canto di Passione cantato dai contadini” a Ventimiglia di Sicilia (Palermo): «E Maria darrerri li porti / chi sintia li scurriati: / “Dati adaciu, nun dati forti / ca su carnuzzi dilicati”».

21. Anche Ignazio Macchiarella in una comunicazione privata inviata il 9 settembre del 2015 scrive che di questo testo cantato «esistono tantissime versioni diverse. Anzi è uno dei testi piú diffuso e piú variato tra i canti della Settimana Santa».

«O Maria, 'un po' caminari!». Ora, come mi informa Giovanni Giordano, «solitamente nei testi poetici raccolti in Sicilia che rievocano la “cerca”, la figura di Giovanni è richiamata in un momento diverso rispetto al percorso compiuto da Maria in cerca del figlio; Giovanni, infatti, quasi sempre assume il ruolo di colui che comunica a Maria della crocifissione o addirittura della morte del figlio».²² A tale proposito faccio notare, però, che anche nel *Frammento di Burgio* entra in scena Giovanni: «A la sira di li trévani / oh, chi scuru chi facià! / E la Vergini niscía / sula, senza cumpagnia / la scuntrau Giuvanni giustu».²³ Questa concordanza tra la versione presente in Pirandello e il *Frammento di Burgio* mi rafforza nell'idea che la prima debba essere, comunque, molto più vicina alle versioni provenienti dall'entroterra agrigentino che non a quelle tramandate in altri centri della Sicilia.

Sergio Bonanzinga in un suo recente articolo scrive che questi canti passionali o “Passioni” venivano chiamati «*lamienti, lamintanzi, ladati* (laudi), e *parti* (intese come “parti” di un lungo canto narrativo)».²⁴ Ora, tra tutte le versioni che ho esaminato quella che mi incuriosisce di più è il *Frammento di Pietraperzia* edito da Alesso che, essendo di soli otto versi, potrebbe appartenere proprio a quest'ultima tipologia di fonti, cioè a quella delle “parti”, dal momento che Lucio Riccobene potrebbe averlo memorizzato più facilmente proprio in quanto *parti* e come tale autonoma e separata dal resto. Mi sorge quindi il sospetto che anche il frammento inserito in *Liola*, costituito da una strofe (una quartina) e dall'inizio di quella successiva (un distico), potrebbe essere solo la *parti* di una “Passione” più lunga, cantata però, in questo caso, non durante le processioni della Settimana Santa ma in una bella domenica di settembre, solo per accompagnare il lavoro delle donne men-

22. In una comunicazione privata inviata il 6 ottobre 2015.

23. Cfr. DI MINO, *Reliquie di Sacre Rappresentazioni*, cit., p. 257.

24. Cfr. S. BONANZINGA, *Riti musicali del cordoglio in Sicilia*, in «Archivio antropologico mediterraneo», a. XVII 2014, fasc. 16 pp. 113-56, a p. 128 (rivista *online*). A proposito del termine *parti*, in un suo articolo precedente l'illustre studioso aveva anche precisato che «ogni canto si divide in *parti* che presentano una sezione di testo di senso compiuto cui corrisponde l'intera esposizione della struttura melodica» (cfr. ID., *Suoni e gesti della Pasqua in Sicilia*, ivi, a. v-vii 2002-2004, fasc. 5-7 pp. 181-90, a p. 181). A tale proposito mi sembra utile riportare anche quanto mi ha scritto Giuseppe Giordano in una comunicazione privata del 3 ottobre 2015: «Col termine “Parti” vengono intese perlopiù le strofe di un testo cantato, ma si denominano allo stesso modo anche i canti relativi alla Passione, soprattutto nel caso in cui il repertorio locale comprenda più testi (ogni canto è una Parti). Molto spesso quando i cantori parlano di “Parti di la Simana” o “Parti di la cruci”, si riferiscono ai canti della Passione, che nello specifico possono poi assumere singole denominazioni spesso ricavate dagli incipit, ma questo non sempre accade».

tre schiacciano le mandorle. Non escludo che Pirandello, ancora adolescente e negli anni della sua formazione, possa aver ascoltato (e forse anche memorizzato) questo canto nelle campagne intorno a Girgenti o in ambito “domestico” e familiare. Come sappiamo, il grande commediografo agrigentino è stato uno dei primi – se non il primo – a testimoniare non solo che questa “Passione”, forse per la sua andatura regolare, era utilizzata anche come “canto di lavoro”, per accompagnare ritmicamente le donne intente a schiacciare le mandorle, ma anche che si trattava di una pratica molto antica, come si desume dalla prima didascalia: «Quannu si jsa 'u sipariu, li fimmini, scacciannu, cantano a coru la Passioni», e più avanti da una frase di Luzza la quale, rispondendo a Don Simuni che infastidito inveisce contro le donne («[...] Scacciati senza cantari»), così dice: «Tant'anni, scacciannu, s'ha cantatu».²⁵ Si tratterebbe quindi di un'usanza a quei tempi – cioè all'epoca in cui è ambientato *Liola* – abbastanza normale.²⁶ L'ipotesi che possa trattarsi di una *parti* di una “Passione” più lunga potrebbe trovare conferma nel fatto che «li fimmini», al momento in cui «si jsa 'u sipariu», lavorano e cantano, idealmente, già dalla mattina, come ci informa Don Simuni («E finitela cu sta Passioni! Mi stati stunannu di stamatina!»).

Resta comunque l'interrogativo del perché Pirandello abbia fatto iniziare la commedia proprio con queste due strofe: forse perché erano le uniche, di un testo più lungo, che gli erano rimaste impresse nella memoria? oppure perché si trattava di una *parti* più facilmente isolabile e che aveva avuto una circolazione maggiore rispetto ad altre? Forse però c'è qualcosa di più. Come scrive Roberto Alonge nell'*Introduzione* alla sua edizione di *Liola*, «il sistema di riferimenti alla Vergine è costante in tutta la commedia [...]. Le donne cantano la “Passione”, ma con allusione al dramma della madre di Gesù».²⁷ Anche Maria, quindi, rientra nel quadro ideologico suggerito da Alonge, che vede nella «polarità di fondo fra donne degne e donne indegne» la chiave di lettura più significativa di tutta la commedia.²⁸ Tuttavia, come sappiamo, le interpretazioni di questa straordinaria e geniale «com-

25. Cfr. anche ZIINO, *Echi della Passione*, cit., p. 71.

26. Giuseppe Giordano mi scrive a questo proposito in una comunicazione privata del 2 ottobre 2015: «Non mi stupisce il fatto che Pirandello accenni all'uso di cantarlo da parte delle donne, erano infatti canti che le donne (cui nella maggior parte dei casi era “proibito” di cantare in contesti pubblici – a parte la chiesa) eseguivano in casa sia durante i lavori domestici sia durante novene, tridui e azioni devozionali collegati alla sfera “privata”».

27. Cfr. R. ALONGE, *Introduzione* a L. PIRANDELLO, *Liola* e *Così è (se vi pare)*, a cura di R.A., Milano, Mondadori, 1992, p. XIX.

28. Ivi, p. XVII.

media campestre», sia da parte degli studiosi che dei registi o degli attori, sono tante, e tutte diverse l'una dall'altra. La risposta piú probabile ce l'ha suggerita Andrea Camilleri nel corso di una intervista rilasciata a Rai Radio3 il 27 dicembre 2015 in occasione della trasmissione di una vecchia registrazione radiofonica di *Liolà* risalente al 1967 con la sua regia e con le musiche di Roman Vlad, riproposta agli ascoltatori da Lorenzo Pavolini nell'ambito della rubrica «Zazà» da lui ideata e curata. Riporto ora alcuni passi di questa intervista nei quali Camilleri ricorda una sua messinscena di *Liolà* nella prima versione in dialetto agrigentino che ebbe luogo alla Biennale di Venezia, al Teatro La Fenice, nel lontano 1956, con la regia di Orazio Costa e Camilleri aiuto regista:²⁹

[...] io feci venire dalla Sicilia tutto, feci venire perfino le sedie sfondate dalla mia campagna, le pietre: quando si aprì la scena alla Fenice, che era bellissima, si aprì la scena e questo battito ritmico, tatatàn, e il coro, scoppiò un applauso che in seguito la commedia non ebbe. Nonostante la commedia alla fine non ebbe un grandissimo successo, anche a causa della distribuzione che era stata imposta. Roman [Vlad] ha ripreso la canzone popolare, proprio il motivo «e Maria darrè li porti che sintía le scuriate», cioè i colpi di scudiscio, che sentía le scudisciate, «non gli dati accusí forti, sonnu carni consacrati». È il canto tipico, io l'ho sentito da ragazzo nella mia campagna centinaia di volte – oh! – decine di volte quando venivano queste trenta donne a sgusciare le mandorle. Veniva levata prima la pasta verde, poi c'era la sedia sfondata sulla quale veniva messo un sacco, non aperto, proprio un sacco, e una grossissima pietra piatta e poi loro [le donne] avevano un altro sacco tra le gonne, per terra, e con un altro sasso, sempre piatto – ferrigno si chiamava; allora, da qui prendevano le mandorle, dal sacco dietro la pietra, ne prendevano una con una velocità incredibile, la mettevano dritta, davano due colpi, uno piccolo, tic, e l'altro, toc, la spezzavano, senza rompere mai la trita, e lasciavano cadere tutto assieme dentro il sacco; appena il sacco era pieno lo portavano a un altro gruppo di donne che versavano tutto su un grande tavolo e le donne separavano la mandorla dai gusci spezzati, e via di 'sto passo. [...] da piccolo avevo sentito queste canzoni, questo modo di lavorare le mandorle [...].

Camilleri ci fornisce alcune informazioni preziose: in primo luogo ci dice che il fatto di cantare alcune strofe della “Passione” durante la lavorazione delle mandorle, prima che fossero introdotti i moderni metodi industriali,

29. Ringrazio Lorenzo Pavolini per avermi aiutato a ritrovare questa preziosa intervista. Ringrazio anche Valentina Alferj, stretta collaboratrice di Camilleri, per avergli sottoposto il testo dell'intervista – qui pubblicato e da me trascritto dalla viva voce del grande scrittore in occasione della trasmissione radiofonica – per i necessari aggiustamenti in vista della pubblicazione, specialmente per quanto concerne i termini tecnici e dialettali.

era una vecchia consuetudine, almeno nell'agrigentino; in secondo luogo ci fa sapere che le donne addette alla lavorazione – e che cantavano – erano molte, almeno una trentina; e infine che fin da piccolo aveva assistito molte volte a questo evento, memorizzandone non solo i movimenti e le azioni delle donne, ma anche i canti. Ora, nulla esclude che anche Pirandello, come ho già detto, possa aver fatto la stessa esperienza, anche lui fin dalla prima giovinezza.

Varvaro ha molte perplessità anche sull'autenticità delle canzoni liriche affidate al canto del protagonista, *Liolà*:³⁰

Pare ad esempio che nessuno si sia chiesto se le numerose poesie cantate dal personaggio di *Liolà* siano state composte da Pirandello stesso o siano citazioni. Allo scrittore non mancava certo la pratica necessaria. Si sa che Pirandello in gioventù ha scritto un buon numero di poesie in italiano. [...] si tratta di poesie amorose, cantate dal protagonista in riferimento alle circostanze della vicenda. Finora non ne ho trovato traccia nelle raccolte di poesia popolare e non sarebbe strano che si trattasse di composizioni originali di Pirandello: la falsificazione di canti popolari, dopotutto, era a quel tempo un genere letterario frequentato, come mostra il caso di Leonardo Vigo.

In realtà già Alessandro d'Amico nella sua ampia e informatissima *Notizia a Liolà* nell'edizione di *Maschere nude* da lui curata per «I Meridiani» di Mondadori nel 1986 aveva scritto che «Fonti delle canzoni di *Liolà* non sono state individuate», ma ricorda nel contempo anche l'opinione di Renzo Lo Cascio secondo il quale i versi di queste canzoni sarebbero «in parte ispirati a canti popolari». ³¹ Inoltre, se l'illustre studioso avesse consultato il *Corpus di musiche popolari siciliane* di Alberto Favara (la cui edizione postuma, tra l'altro, fu curata proprio da suo zio, Ottavio Tiby, fratello della madre, il quale a sua volta era genero di Favara) si sarebbe accorto – come vedremo tra poco –

30. VARVARO, *Le poesie di 'Liolà'*, cit., p. 432. Vorrei osservare che Varvaro elenca tra i canti anche i tre versi in rima che alla fine della commedia *Liolà* rivolge a Tuzza: «Nun chiànciri, Tuzzidda, 'un t'appinari! / Quannu lu fai, nun lu fari muriri. / Tri, e unu quattru – e cci 'nsignu a cantari!». In realtà, però, la didascalica non usa il verbo *cantare*, come negli altri casi, ma si limita a indicare: «[...] si vota e dici a Tuzza ca chianci» (ivi, p. 432 n. 3).

31. Cfr. L. PIRANDELLO, *Maschere nude*, a cura di A. D'AMICO, Milano, Mondadori, 1986, 1 p. 343 n. 4. Il riferimento a Lo Cascio è il seguente: R.L.C., *Le varianti nella produzione in versi del Pirandello*, in «Bollettino del Centro Studi Filologici e Linguistici Siciliani», a. IX 1965, pp. 294-339, a p. 337. Ringrazio Matteo d'Amico, figlio di Sandro – che anch'io ho avuto l'onore e il piacere di conoscere –, per avermi fornito alcune informazioni molto interessanti sull'enorme lavoro svolto dal padre intorno a Pirandello (come sappiamo, Sandro era genero di Lietta, avendone sposato la figlia).

che di alcuni di questi canti esistevano ancora tracce nella tradizione “popolare”; ciò non toglie, tuttavia, la legittimità del dubbio postoci da Varvaro, dubbio che anch’io sostanzialmente in parte condivido.

Diamo per prima cosa, tramite l’indicazione del capoverso, l’elenco completo in ordine di apparizione dei canti presenti *in toto* o in parte (o citati solo nelle didascalie) in *Liolà* (se ne vedano i testi completi in Appendice):

Primo atto:

- *Passa vintidu’ jorna ca ’un ti viiu* (solo i primi due versi; fuori scena; didascalia: «A stu puntu, di luntanu si senti la vuci di Liolà chi torna cantannu dô paisi c’ ’u carrettu»);
- *D’un regnu di biddizzi e di valuri* (una quartina di endecasillabi a rime alterne);
- *Haju pe criveddu un firrialoru* (due quartine di endecasillabi a rime [le stesse] alterne; i primi due versi della prima quartina vengono ripetuti nella seconda, dopo il primo distico, quasi a mo’ di *refrain*; tra l’una e l’altra si legge questa didascalia: «Canta n’arietta di ballu e si firrià ’ntunnu battennu ’ncadenza li manu e li pedi, cu li tri picciliddi che cci sâtanu attornu»);
- *Arsira mi curcavu a lu sirenu* (due quartine e una terzina di endecasillabi; le due quartine sono a rime [diverse] alterne);
- *Nun è cosa ca pari ora com’ora* (solo tre versi; si tratta forse di un proverbio cantato e in rima);

Secondo atto:

- *Tutti l’amici me’ mi l’hannu dittu* (solo due versi endecasillabi; didascalia: «È già sira. Si senti la vuci di Liolà ca torna â sô casa cantannu»);

Terzo atto:

- *Nun mi maritu, no* (è menzionato solo nella didascalia: «Si senti cantare Liolà accompagnatu di tutti li picciotti “Nun mi maritu, no” [...]»);
- *Ullarallà! Ullarallà!* (due strofe; il seguito della didascalia appena citata ci informa che Liolà «si metti a ’mpruvisari battennu li pedi ’ncadenza»);
- Canto di vendemmiatori fuori scena (didascalia: «Si senti avvicinarsi a picca a picca di luntanu ’u cantu dê vinnignaturi»);
- Altra didascalia: «Liolà, la gnà Cârmina, Ciuzza, Luzza, Nedda, tornanu cu ’i gistri chini di racina. Paliddu, Caliddu e Tiniddu, cu ’i panareddi ’mmanu. Cantanu a ccoru; ma appena junti sutta l’appinnata, [...] s’arrestanu di bottu, e solu Liolà, facci tosta, comu si namenti fussi, sécuta a cantari [...]».

Arsira mi curcavu a lu sirenu nel *Corpus di musiche popolari siciliane* di Favara compare solo due volte: la prima in una versione di tre distici cantati sulla stessa musica e proveniente da Pietraperzìa (informatore: Nunziata Nocera; es. 5a), l’altra, limitatamente al solo primo distico, è stata raccolta, invece,

a Roccapalumba, in provincia di Palermo (es. 5b).³² Si osservi per prima cosa che i due incipit testuali sono leggermente diversi tra loro: *Assira mi curcai a lu sirenu*, la versione di Pietraperzìa, e *Assira mi scuravi a lu sirenu*, quella di Roccapalumba. Il testo dei primi due distici di Pietraperzìa corrisponde per lo più a quello di Pirandello, mentre quello del terzo se ne allontana totalmente. Si osservi, però, che il secondo verso della redazione di Roccapalumba, a differenza di quello di Pietraperzìa, termina come quello di Pirandello («foru li stiddi chi m’arripararu» vs «foru li stiddi chi m’accompagnararu»).³³ Non escludo, quindi, che Pirandello possa aver preso (e forse anche memorizzato) questa canzone direttamente dalla tradizione orale, dato che il testo dei due primi distici ha molti punti in comune sia con quello di Pietraperzìa, sia con quello di Roccapalumba. Sul piano musicale c’è da osservare che le due versioni presentano, sul primo distico, una melodia sostanzialmente simile, nonostante le numerose varianti (quella di Pietraperzìa presenta anche un certo numero di fioriture, assenti in Roccapalumba). D’altra parte, anche in Pietraperzìa quando la melodia associata al primo distico si ripresenta nei due distici successivi subisce, com’è normale, vari cambiamenti. Le cose tuttavia cambiano, come ho accennato prima, con il terzo distico, il cui testo è completamente diverso tra le due versioni (Pietraperzìa e Pirandello). Ma le differenze non sono soltanto nel testo verbale, esse si estendono anche alla struttura metrica e rimica. Difatti mentre Pietraperzìa si chiude con un terzo distico che ha le stesse rime di quelli precedenti (struttura: AB, AB, AB), Pirandello prosegue con una quartina, sempre a rime alterne, ma diverse da quelle dei primi due distici (AB, AB, CD, CD) e termina con una *cauda* finale di tre versi (con rime EEB), che però mal si adatta ad una forma musicale di tipo ripetitivo a struttura pari. Sul piano testuale la versione di Pietraperzìa termina con un distico – il terzo – il cui contenuto sembrerebbe quasi la conclusione di un discorso («Affaccia, bedda e viri comu tremu, / Viri comu mi fa lu grangularu»). Se invece analizziamo il testo della seconda quartina e del terzetto finale della versione cantata in *Liolà* si ha l’impressione che si tratta di versi fatti apposta per Liolà, o almeno in funzione dell’immagine che Pirandello vuole darci del protagonista: un personaggio che si esprime principalmente attraverso il canto e legato profondamente alla sua terra ed al suo mare («che mi nni ’mporta, si sacciu canta-

32. Si veda A. FAVARA, *Corpus di musiche popolari siciliane*, a cura di O. TIBY, Palermo, Accademia di Scienze, Lettere e Arti, 1957, II risp. p. 229 n. 401 e p. 123 n. 207.

33. Nella versione di Roccapalumba, tuttavia, l’incipit è diverso (da Pirandello): «Assira mi scuravi [...]».

ri?», «Cantu, ed è mia la terra e miu lu mari») al quale per vivere bene sono sufficienti il sole, la salute («Basta che cc'è lu suli e la saluti»), le belle donne, i bambini e una madre sempre vicina e premurosa («picciotti beddi e picciliiddi duci, / e 'na vicchiuzza ccà, comu a me' matri»). Non escludo quindi che Pirandello, partendo da un testo “popolare” e tradizionale molto noto, lo abbia poi ampliato con altri versi di sua creazione finalizzati a caratterizzare ancora meglio, anche attraverso il canto e la musica, il personaggio principale, Liolà.

Sempre nel *Corpus* di Favara c'è un canto che inizia *E tutti l'amici me' mi l'hannu dittu*, esattamente come una delle canzoni presenti in *Liolà*,³⁴ il secondo verso, tuttavia, è completamente diverso da quello utilizzato da Pirandello: «e cu passa di sta strata campa pocu» in Favara, e «l'omu che si marita sta suggettu» in *Liolà*. Per quanto concerne la provenienza, Favara scrive che questo canto gli è stato fornito da Vito Messina, nel settembre 1903 a Erice, frazione Paparella, ma aggiunge in nota che «il cantore sente che il principio di questa Nota è simile alla Vitalora ed anche le cadenze, quindi suppone che il canto sia di regione vicino a Vita [un centro alle falde del monte Baronía, nella zona del Belice] e lo dà come una Vitalora».³⁵ Il testo raccolto da Favara consta di quattro distici a rime alterne (ma con un'eccezione), cantati ovviamente tutti sulla stessa musica (ma con alcune varianti nelle tre ripetizioni che seguono alla prima esposizione; es. 6); quello di Pirandello consta invece di un solo distico, sempre a rima alterna. Anche in questo caso, quindi, è molto probabile che in Pirandello la citazione di questi due versi – a maggior ragione se cantati – abbia solo una funzione meramente allusiva, connotativa e autoreferenziale, come del resto in molti altri casi all'interno della commedia. Non escludo, quindi, che sia stato proprio lo stesso Pirandello a voler limitare l'intervento canoro di Liolà al solo primo distico e che questo possa essere stato cantato, nonostante le differenze testuali, sulla stessa melodia che serviva ad intonare quello che apre l'ottava edita da Favara. Ma c'è di più. Lionardo Vigo ha pubblicato, purtroppo senza la musica, una canzone – un'ottava siciliana – raccolta a Novara di Sicilia e ad Aci Trezza il cui primo distico corrisponde quasi esattamente a quello presente in *Liolà*.³⁶ Eccone il testo:

34. Cfr. ZIINO, *Il ritorno di 'Liolà' in Sicilia*, cit., p. 161 n. 26.

35. Cfr. FAVARA, *Corpus di musiche popolari siciliane*, cit., II p. 152 n. 276.

36. Cfr. L. VIGO, *Raccolta amplissima di canti popolari siciliani*, Catania, Tip. Galatola, 1870-1874, p. 566 num. 3841. Devo questa preziosa informazione a Giuseppe Giordano, che ringrazio vivamente. Ricordo che Alberto Varvaro nel passo citato precedentemente mostra molte perplessità su Vigo e sul lavoro da lui svolto.

Tutti l'amici mia mi l'hannu dittu
 Ca l'omu maritatu sta suggettu,
 La donna mancia e vivi a so pitittu,
 Si leva a sidici uri di lu lettu;
 E si l'omu è malatu non è crittu,
 Cci dici: va travagghia a tò dispettu:
 Haju truvatu iu 'ntra un libra scrittu,
 Ca l'omu tannu godi quannu è schettu.

In linea di principio non è da escludere che Pirandello avrebbe potuto conoscere l'ottava, anche se non proprio in questa versione, almeno in una molto simile per quanto riguarda il testo, e cantata presumibilmente anche sulla stessa melodia della Vitalora edita da Favara. Mi sembra un'ipotesi abbastanza plausibile. Comunque sia, come ho detto prima, è chiaro che a Pirandello interessavano solo i primi due versi, che sono quelli che alludono maggiormente al carattere di Liolà, libero, spensierato, indipendente e refrattario ad ogni sorta di legame, compreso quello matrimoniale. D'altra parte, anche nel terzo atto *Liolà* entrerà in scena cantando insieme ad altri «picciotti» una canzone che inizia *Nun mi maritu, no*.

Ben poco, invece, si può dire sugli altri testi lirici affidati da Pirandello al canto di Liolà. L'unica cosa certa è che non figurano nei repertori più conosciuti di canti popolari siciliani, il che però non significa nulla. Penso difatti che, stando ai testi, ai contenuti e alle forme, non ci sono motivi per dubitare che ci troviamo di fronte a una serie di canzoni realmente esistenti nella tradizione popolare siciliana, conosciute probabilmente anche da Pirandello e da lui utilizzate solo nella misura in cui si adattavano bene alle diverse situazioni drammaturgiche e teatrali o perché contenevano elementi che per qualche motivo contribuivano ad illustrare sempre meglio la complessa personalità di Liolà. Questo potrebbe essere il caso di *Haju pe ciriveddu un firriatoru*, «n'arietta di ballu» come la chiama Pirandello nella didascalia, ma che nella seconda strofe presenta un distico molto eloquente che sembra fatto apposta proprio per Liolà: «Oggi pi ttía ti dicu ca nni moru, / ma tu dumani cchiú nun m'aspittari». È una pura (o ricercata) coincidenza oppure si tratta, anche questa volta, di una “farcitura” introdotta da Pirandello in un testo preesistente? Un'aria ancora più esplicita nella quale Liolà espone le qualità – «biddizzi» e «valuri» – che deve avere colei che aspira a diventare la sua sposa – allude molto probabilmente a Mita –, di quella cioè che «mm'avi a vvinciri d'amuri [...] e mm'avi a méttiri a ccatina», è appunto *D'un regnu di biddizzi e di valuri*: anche in questo caso si tratta o di una canzone scritta direttamente da Pirandello o di un canto di tradizione orale opportunamente

selezionato dal grande commediografo per le sue esigenze drammaturgiche. Infine, *Ullarallà! Ullarallà!* potrebbe essere un canto – o forse meglio un canto per danza, dato che Pirandello precisa nella didascalia: «si metti a 'mpruvvisari battennu li pedi 'ncadenza» – che accompagna il lavoro di coloro che sono addetti a pestare l'uva per trarne il vino. Giuseppe Mulè nella sua opera omonima rappresentata per la prima volta al teatro San Carlo di Napoli nel 1935 adopera il ritmo (e la melodia?) di una «danza rustica Siciliana in tempo di Tarantella», chiamata «Fasòla», come indica puntualmente nella partitura e nello spartito, in 6/8.³⁷

Arrivati a questo punto sarebbe interessante sapere come furono eseguiti i canti inseriti da Pirandello in *Liola* – cioè se furono realmente cantati ed eventualmente come e su quali musiche – nelle rappresentazioni avvenute nei primi anni della sua lunga vita teatrale ad opera, principalmente, della Comica compagnia siciliana di Angelo Musco e della Compagnia Drammatica del Teatro Mediterraneo diretta da Nino Martoglio. Non so se esistano testimonianze – lettere, appunti, interviste e quant'altro – dello stesso Pirandello dalle quali trarre informazioni al riguardo, ma credo di no. Potrebbe essere forse di qualche utilità esaminare i due copioni apografi – segnalati da Alessandro d'Amico nella sua edizione per «I Meridiani» del 1986 – usati rispettivamente dal suggeritore della compagnia di Musco e da quello della Compagnia di Martoglio e conservati il primo nell'Archivio Angelo Musco e il secondo nell'Archivio Martoglio.³⁸ Un'altra fonte potrebbe essere costituita dalle tante recensioni apparse sui quotidiani e sulle riviste letterarie e teatrali all'indomani delle prime rappresentazioni che hanno avuto luogo non solo nelle diverse città italiane ma anche all'estero: sempre Alessandro d'Amico – che a mio avviso è stato l'unico studioso a lavorare sulle fonti – nella *Notizia* già citata elenca tutta una serie di giornali apparsi in va-

37. Cfr. G. MULÈ, *Liola*, Milano, Ricordi, 1935, spartito per canto e pianoforte, p. 175. Su Mulè e la canzone siciliana si veda il recente vol. *La canzone siciliana a Palermo. Un'identità perduta*, ricostruzione storica di C. GIGLIO, con scritti di R. LENTINI, M. PRIVITERA, M.A. BALSANO, I. MACCHIARELLA, G. VACCA, a cura di O. SORGI, Palermo, CRICD, 2015, passim, ma spec. l'ampio articolo di C. GIGLIO, *Un genere urbano dimenticato: la canzone siciliana a Palermo (1880-1940)*, pp. 53-315.

38. PIRANDELLO, *Maschere nude*, cit., I p. 832. Dall'edizione di *Liola* uscita nel 2007 e curata da Varvaro, già citata (*Maschere nude*, IV. *Opere teatrali in dialetto*), vengo a sapere che il copione conservato presso l'Archivio Musco è ora custodito a Catania presso l'Istituto di Storia dello Spettacolo Siciliano e che il copione dell'Archivio Martoglio è conservato a Genova presso il Civico Museo Biblioteca dell'Attore, Fondo Martoglio (pp. 1829-30). Sempre dalla medesima fonte apprendo che a Roma, Raccolta Teatrale del Burcardo, è conservato il manoscritto autografo con la versione di *Liola* in siciliano e in italiano destinata all'editore Formigini.

rie città italiane che varrebbe la pena andare a sfogliare per vedere se accennano al problema delle esecuzioni musicali.³⁹ Ma lascio questa ricerca a qualche giovane collega più volenteroso di me. Dalla preziosa e straordinaria testimonianza di Andrea Camilleri sappiamo comunque che Orazio Costa, probabilmente su sollecitazione dello stesso Camilleri, fu il primo a “ripristinare” nel 1956 il “vero” canto della “Passione” – sia pure rielaborato da Roman Vlad – eseguito dalle donne mentre schiacciano le mandorle e ripreso successivamente nella sua regia radiofonica del 1967. Anch'io rimango dell'idea che alcuni di questi canti, specialmente se di tradizione orale, avrebbero perso molto della loro straordinaria carica allusiva, simbolica e connotativa se non fossero stati cantati – mi riferisco sempre a quei tempi ormai lontani – con le loro melodie originali o comunque su musiche preesistenti facilmente riconoscibili come appartenenti al repertorio “popolare” tradizionale siciliano. E il pensiero, per quanto riguarda i canti affidati a *Liola*, va ovviamente ad Angelo Musco, che fin da bambino era abituato a cantare o a improvvisare canzoni in tutte le situazioni e in tutti i contesti possibili, dai teatrini di marionette fino alle compagnie di operette, come egli stesso ci racconta in quel meraviglioso libro autobiografico che è *Cerca che trovi...*⁴⁰ Ma la testimonianza più eloquente e significativa relativamente al suo rapporto con la musica e soprattutto con il canto tradizionale siciliano mi sembra il passo seguente, tratto appunto sempre da *Cerca che trovi...*⁴¹

39. PIRANDELLO, *Maschere nude*, cit., I pp. 348-54, con le relative note a piè di pagina. Si veda, anche per la ricca bibliografia citata, specialmente per quanto riguarda i giornali quotidiani e le riviste teatrali: A. BISICCHIA, *'Liola': dal testo alla scena*, in *Pirandello: teatro e musica*. Atti del Convegno di Agrigento, 7-10 dicembre 1994, a cura di E. LAURETTA, Palermo, Palumbo, 1995, pp. 133-51; S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Pirandello e il dialetto*, in EAD., *Pirandello in quanti gialli*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1988² (prima ed. 1983), pp. 127-79; e S. MUSCARÀ-E. ZAPPULLA, *Angelo Musco. Il gesto, la mimica, l'arte*, intr. di G. NAPOLI, pref. di G.L. RONDÌ, Palermo, Novcento, 1987.

40. A. MUSCO, *Cerca che trovi...*, pref. di E. SERRETTA, Bologna, Cappelli, 1929.

41. Ivi, p. 205. Anche Rosina Anselmi scrisse che «Don Angelo aveva una discreta voce e orecchio musicale»; cfr. R. ANSELMI, *Trent'anni con Musco*, in «La Lettura», Milano, 1° novembre 1937; cit. anche in *Angelo Musco. Il gesto, la mimica, l'arte*, cit., p. 56. Renato Simoni, recensendo su «Il Corriere della Sera» del 17 maggio 1919 la commedia *Punto...* e da capo di Francesca Sabato Agnetta interpretata da Angelo Musco, scriveva che «nei successivi atti gli offre molte, troppe occasioni di cantare, di ballare, di suonare bizzarri strumenti napoletani» (cito da *Angelo Musco. Il gesto, la mimica, l'arte*, cit., p. 156). Infine, Paolo Emilio Carapezza (che ringrazio) mi fa notare che alcune delle canzoni contenute nel *Corpus di musiche popolari siciliane* furono cantate a Favara per la prima volta proprio da Angelo Musco; cfr. FAVARA, *Corpus di musiche popolari siciliane*, cit., II num. 157, 425, 443, 446, 449, 896-900. Lo stesso, comunque, vale per Giovanni Grasso (e la sua compagnia), Nino Martoglio e Francesco Paolo Mulè, cfr. *Corpus*, cit., II, risp. num. 140, 447, 561-62 (Grasso); 169, 444, 458, 574, 597 (Martoglio); 38, 57, 142, 166, 170-71,

Mi piace restare nel camerino la sera tardi, dopo la recita, quando io sono un po' stanco dopo una giornata di lavoro, e due o tre amici, di quelli piú cari, tutti siciliani, mi danno compagnia. C'è sempre una chitarra, nel mio camerino. La prendo e mi metto a cantare certe vecchie canzoni, che ci fanno pensare a tante cose lontane, con un leggero senso di commozione e di malinconia...

Mi 'ncatinasti biddicchia, stu cori,
bedda cu' tia nn'avimu a spusari...

– Bona notti, commendaturi.
– Bona notti.
Sono gli ultimi comici che se ne vanno.

Pi scatinallu ci vôi sulu tu...

Giuseppe Mulè, come ebbe a dichiarare in piú interviste, si innamorò di *Liola* dopo aver assistito ad una rappresentazione della commedia al Teatro Biondo di Palermo nel 1921 con Angelo Musco nelle vesti di Liola. Come egli stesso ha dichiarato in un'intervista rilasciata a Nino Alberti nel 1936, «[...] sentii subito quali elementi di liricità erano in quel Liola, canterino e spavaldo, agile e ardente come le strofe delle canzoni con le quali conquistava le donne [...]. Volevo mettermi subito al lavoro, ma il Rossato che aveva preso legittimamente un po' di tempo, tardava a mandarmi dei versi. Fu così che cominciai col rivestire di note le canzoni che il Pirandello, nell'opera originale, mette in bocca al suo indiavolato protagonista». ⁴² Forse è stata proprio questa forte (e inedita) presenza della musica nella *pièce* pirandelliana che lo ha portato da affermare in un'intervista a «Il Mattino» di Napoli del 2 febbraio 1935 che la considerava come «la commedia di Pirandello "piú musicale"». ⁴³ D'altra parte non dimentichiamo che anche lo stesso Pirandello nella famosa lettera al figlio Stefano del 24 ottobre 1916 scrive tra l'altro che «tutta la commedia è piena di canti e di sole. È così gioconda, che non pare

192, 195-96, 201, 893, 1077-78 (F.P. Mulè). Evidentemente era una tradizione ben consolidata che gli attori impegnati nel teatro dialettale siciliano sapessero anche cantare. Questa tradizione è arrivata fino a Turi Ferro che proprio in *Liola* cantava in scena alcune canzoni popolari siciliane, come ha confermato recentemente anche il figlio Guglielmo a Caterina Andò (che ringrazio per l'informazione).

42. Cfr. N. ALBERTI, *Colloquio con Giuseppe Mulè*, in «Radiocorriere», del 9 febbraio 1936; riportato anche in ZIINO, *Il ritorno di 'Liola' in Sicilia*, cit., pp. 142-43. Ricordo, comunque, che nell'opera di Mulè ci sono, come vedremo, anche alcuni autentici canti popolari siciliani presi dichiaratamente dalle raccolte di Favara.

43. Riportato anche in ZIINO, *Il ritorno di 'Liola' in Sicilia*, cit., p. 143.

opera mia». ⁴⁴ Insomma, non credo di esagerare affermando che in *Liola* la componente musicale è parte organica della *pièce*, ne è uno degli elementi fondamentali, anzi strutturali, proprio già nella mente e nelle intenzioni dell'autore.

Mulè, quindi, mette in musica per prima cosa i testi lirici versificati, cioè le canzoni assegnate a Liola, e questo, forse, non solo per il fatto che il librettista ritardava ad inviargli il testo del primo atto, come egli stesso afferma. Come sappiamo, Arturo Rossato, al quale dobbiamo molti altri libretti resi celebri da musicisti altrettanto celebri, ⁴⁵ segue sostanzialmente il testo italiano approntato dallo stesso Pirandello e pubblicato in *Maschere nude* nel 1928 dalla Casa editrice Bemporad di Firenze, ⁴⁶ anche se con vistosi cambiamenti e numerose aggiunte. ⁴⁷ Si veda innanzitutto la prima canzone che Liola canta entrando in scena, «Ventidue giorni e piú che non ti vedo; / come un

44. Cito da PIRANDELLO, *Maschere nude*, cit., I p. 342. Gli fa eco Angelo Musco in un articolo pubblicato all'indomani della scomparsa del grande drammaturgo: «Sempre nel 1917 Pirandello mi diede *Liola*. La Sicilia che canta. Tutto il sole, l'aria, l'anima della nostra Sicilia bella. Nei panni di Liola mi sentivo come in un vestito perfetto» (cfr. A. MUSCO, *Primi incontri con Pirandello*, in «Il Popolo di Sicilia», Catania, 3 febbraio 1937; cito da Angelo Musco, *Il gesto, la mimica, l'arte*, cit., p. 198).

45. Di Arturo Rossato, scrittore drammatico, giornalista e librettista (Vicenza, 17 giugno 1882-Milano, 11 marzo 1942), ricordo in particolare: *Madonna Imperia* (musica di Franco Alfano), *Giulietta e Romeo e I Cavalieri di Ekebú* (mus. di Riccardo Zandonai), *Il gobbo del califfo* (mus. di Franco Casavola), *Il favorito del re* (mus. di Antonio Veretti), *Le preziose ridicole* (mus. di Felice Lattuada).

46. Si osservi, però, che anche Mulè ci teneva a far sapere che Rossato si era mantenuto fedele all'originale pirandelliano; si veda la seguente intervista rilasciata dal Maestro alla «Gazzetta del Popolo» del 16 novembre 1934: «Arturo Rossato ha mantenuto intatta questa materia, seguendo fedelmente e intelligentemente la commedia ed avvalendosi anche senza mutamenti, di tutta la parte verseggiata del Pirandello, quella dei "canti" di Liola» (cfr. anche ZIINO, *Il ritorno di 'Liola' in Sicilia*, cit., p. 148).

47. Da alcune dichiarazioni pubbliche del Maestro Mulè, riportate anche nel mio articolo piú volte menzionato, apprendiamo che alla stesura del libretto aveva collaborato un fratello dello stesso compositore, Francesco Paolo, palermitano (1870-1947), critico teatrale de «Il Mondo» e del quotidiano «L'Ora», di cui fu anche direttore. Di lui si ricordano le commedie *Santu, E cu saluti!*, *'U pumu d'Adamu*, *Mi dimetto*, *Ridennu, ridendo*. Pubblicò anche un breve articolo su Pirandello: F.P. MULÈ, *Luigi Pirandello poeta*, in «Il Mondo», 17 febbraio 1923, p. 3. Non sappiamo esattamente quale sia stato il suo ruolo nella riduzione del testo di *Liola* per la scena musicale: forse, piú che collaborare alla versificazione vera e propria, potrebbe aver dato indicazioni sulla struttura generale dell'opera. Non escludo che sia stato lui a suggerire di cambiare il finale, con il matrimonio tra Liola e Tuzza, forse seguendo il prezioso «avvertimento» di Gramsci secondo il quale «per il pubblico ci voleva il sangue o il matrimonio», come ebbe a scrivere nella famosa recensione sul quotidiano «Avanti!» del 4 aprile 1917 (ora anche in A. GRAMSCI, *Cronache teatrali*, in ID., *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1953³, pp. 283-84).

cagnolo alla catena abbajo»: in Pirandello consta di due soli versi, dopo i quali si interrompe, mentre in Rossato/Mulè è un po' più lunga, di cinque versi,⁴⁸ corrispondenti ad una quartina di endecasillabi a rima alterna più l'inizio della quartina successiva, che però si interrompe al primo verso. Si osservi inoltre che nella versione di Rossato/Mulè il distico iniziale è completamente diverso da quello di Pirandello, tranne il primo verso:

Son giorni e giorni ormai che non ti vedo
e che davanti alla tua casa passo;
dicon che vuoi fuggirmi ed io non credo;
dicono che il tuo cuor fatto è di sasso,
ma io cantando innamorato aspetto...

Quello che in Pirandello è solo un rapido *flash* puramente allusivo, un modo per richiamare attraverso l'inizio di un canto appena accennato alcuni aspetti fondamentali del carattere di Liolà, in Rossato/Mulè diventa anche l'occasione per comporre quelli che Andrea Della Corte chiama «*Kunstlieder*, o meglio *Singspiellieder*, canzoni artistiche per la commedia [che] hanno della canzone, come espressione popolare, la semplicità, la facilità, la brevità, e son costruite sulle scale e su i gradi tradizionali nelle regioni sicule».⁴⁹ In questa stessa ottica Rossato e Mulè “completano” anche quella canzone nel secondo atto che in Pirandello è solo accennata: «Tutti gli amici miei me l'hanno detto, / l'uomo che prende moglie resta sotto». Ecco i versi aggiunti da Rossato, sempre in rima (che però non trovano riscontro nella versione pubblicata da Vigo):⁵⁰

48. In realtà Mulè non mette in musica il quarto verso, «dicono che il tuo cuor fatto è di sasso», facendo saltare l'alternanza delle rime, ma evidentemente preferì inserire in quel preciso contesto una “serenata” non troppo lunga. Ho potuto verificare questa particolarità anche nel libretto manoscritto autografo di Arturo Rossato, conservato presso l'Archivio Storico Ricordi e consultabile anche *online* in Internet Culturale, nel quale figura anche il verso in questione. C'è però una cosa molto curiosa: l'autografo di Rossato è scritto ovviamente tutto a mano ma alcune pagine, tra cui questa con *Ho per cervello un mulinello* e quella con *Ora, com'ora nessun ci fa caso*, sono diverse e consistono in fogli dattiloscritti incollati sulle pagine originali del libretto che avranno contenuto, credo, un altro testo scritto a mano precedentemente e che in un secondo tempo è stato sostituito con quello scritto a macchina sui nuovi fogli successivamente incollati su quelli originali. Evidentemente, in un secondo momento ci saranno stati molti ripensamenti concordati non solo con il maestro Mulè ma anche, immagino, con suo fratello Francesco Paolo.

49. Cfr. A. DELLA CORTE, recensione apparsa su «La Stampa» di Torino del 2 febbraio 1936; cit. anche in ZIINO, *Il ritorno di 'Liolà' in Sicilia*, cit., p. 159.

50. Cfr. sopra, n. 36.

Prendila per amore o per dispetto,
finisci sempre per pagar lo scotto...

Per tutti gli altri canti – *Ho per cervello un mulinello; Io questa notte ho dormito al sereno; Ora com'ora, nessun ci fa caso; Ullarallà*⁵¹ – Rossato si attiene al testo presente nella versione italiana curata dallo stesso Pirandello. Tralascia tuttavia, e non capisco per quale motivo, *Regina di bellezza e di valore*, che già lo stesso Pirandello, comunque, nell'edizione in italiano del 1928 da un originale siciliano in quattro versi aveva ridotto a tre:

Regina di bellezza e di valore
dev'essere colei che avrà potere
di mettermi a catena mente e cuore.

Mulè, forse su suggerimento del fratello Francesco Paolo, aggiunge invece un'altra canzone nel terzo atto, sempre in italiano, di cui ignoro l'origine e che non figura nel libretto autografo di Rossato: «Aprimi: son figlio a re Ruggero / per ogni bacio tre corone d'oro, / ogni corona, cento perle in giro...».⁵² Mulè nella didascalia che si legge sullo spartito e sulla partitura scrive: «Intona un canto siciliano come quelli che gl'innamorati cantano a suon

51. Per quanto concerne la musica, da una nota a piè di pagina nello spartito (p. 175) e nella partitura apprendiamo che Mulè avrebbe utilizzato una «danza rustica Siciliana in tempo di *Tarantella*» in 6/8.

52. Presumo che quest'aggiunta sia stata fatta all'insaputa di Rossato dal momento che non figura nel libretto autografo conservato nell'Archivio Storico Ricordi. D'altra parte, tutta la seconda parte del terzo atto nella versione musicata da Mulè è completamente diversa da quella di Rossato, stando almeno al libretto autografo, che non presenta nemmeno, come nei casi visti in precedenza, foglietti dattiloscritti incollati su quelli preesistenti. In realtà Rossato aveva accettato il finale con il matrimonio, tant'è vero che fino a c. 76 (su 78 di cui consta tutto il libretto), cioè fino all'episodio nel quale Tuzza si avventa su Liolà sferrandogli una coltellata, Rossato segue più o meno il testo italiano di Pirandello, e cambia rotta solo nelle ultime battute esemplate su c. 77. Ma Mulè va molto oltre, modificando quasi tutta la seconda parte del terzo atto. Come sappiamo, tutti i critici recensendo l'opera di Mulè criticarono giustamente la scelta del finale col matrimonio, assolutamente estraneo allo spirito originale della *pièce* e agli intenti di Pirandello. D'altra parte è anche vero che Pirandello, certamente per interessi finanziari, accettò questo cambiamento, come testimonia una lettera che ho già pubblicato in altra sede da lui inviata a Mulè il 3 luglio 1934: «Caro Maestro, ho visto nella nuova forma data da Suo fratello Francesco Paolo il libretto tratto dalla mia commedia *Liolà* da Arturo Rossato, e mi pare che ora esso risponda allo spirito e al sapore campestre siciliano, che era essenziale conservare perché la commedia non perdesse la sua fisionomia e quasi la sua ragion d'essere. Grato della collaborazione al mio vecchio amico Francesco Paolo, Le porgo i miei più fervidi auguri e i miei più cordiali saluti. Luigi Pirandello». Su tutta la questione si veda ZIINO, *Il ritorno di 'Liolà' in Sicilia*, cit., pp. 143-59. Non escludo che Pirandello possa aver

di chitarra, sotto le finestre delle loro belle». Figurano invece nell'autografo di Rossato gli altri due canti tradizionali siciliani aggiunti nella versione musicata da Mulè, ma tradotti in italiano, di cui si conoscono molte fonti sia testuali (in siciliano) che musicali ancora vive nella tradizione orale: si tratta del canto di carnevale *Il bel villano si mangia la fava*, del quale lo stesso Mulè non solo indica la fonte da cui l'ha presa ma ne ricalca perfino anche la melodia,⁵³ e della ninna-nanna *Ed alaò, ed alaò*.⁵⁴

Ma il cambiamento piú interessante compiuto da Mulè e da Rossato rispetto al testo originale di Pirandello è quello operato sul testo della "Passione" e consiste nell'aver aumentato il numero dei distici da tre a sette, con una conseguente dilatazione temporale e musicale (che si estende per ben 65 battute). Le donne cantano a turno ognuna un distico ripetendo lo stesso modulo melodico all'interno di una progressione ascendente su gradi della scala sempre diversi, in un *crescendo* che si conclude sull'ultimo distico («A lui portami, Giovanni», «Camminar non puoi, Maria»), cantato da tutte insieme contemporaneamente. Il canto della "Passione", intonato su una sorta di nenia molto bella ed espressiva, fa da sfondo a tutto l'insieme mentre i dialoghi vivaci e maliziosi delle altre donne (molto piú estesi rispetto al testo pirandelliano) gli fanno da contrappunto e questo contrasto crea un'atmosfera veramente tesa, intensa e drammatica.⁵⁵

Per quanto concerne il testo si può dire che si tratta probabilmente della versione italiana (o di un adattamento/assemblaggio) di un testo tradizionale siciliano, fatta senza dubbio molto bene (si veda l'accurata ricerca delle rime) o da Rossato o da Francesco Paolo Mulè (o da ambedue insieme).⁵⁶

visionato proprio l'esemplare autografo di Rossato conservato a Milano presso l'Archivio Storico di Ricordi.

53. A. FAVARA, *Canti della terra e del mare di Sicilia*, Milano, Ricordi, 1921, II pp. 29-37; ID., *Corpus di musiche popolari siciliane*, cit., II pp. 439-40 n. 744, con bibliografia. Dal confronto tra l'opera di Mulè e il libretto autografo di Rossato risulta che quest'ultimo aveva lasciato, del canto carnascialesco, perfino l'invocazione finale a Bacco («Viva Bacco!»), eliminata invece opportunamente da Mulè trattandosi di una canzone cantata solo per fare divertire i tre figli di Liolà. Quando questa canzoncina sarà ripresa piú avanti da Liolà, mentre Rossato la ricopia per intero, Mulè ne taglia opportunamente alcuni versi.

54. Questo tipo di ninne-nanne si trova in molte fonti e in piú versioni, tra le quali ricordo: FAVARA, *Canti della terra e del mare di Sicilia*, cit., II pp. 48-51; FAVARA, *Corpus di musiche popolari siciliane*, cit., II pp. 301-10 num. 522-41.

55. Per un'analisi musicale dell'opera di Mulè si vedano anche: A. CANTÙ, *Strutture operistiche nel Pirandello di 'Liolà' e premessa a Giuseppe Mulè*, in *Pirandello: teatro e musica*, cit., pp. 153-61; e P.A. FRANINI, *La Sicilia di Giuseppe Mulè in 'Liolà': analisi di un'opera insulare*, ivi, pp. 163-70.

56. Come ho già avuto modo di dire in altra sede, ancora non è chiaro il ruolo che ha avuto il fratello del Maestro Mulè nella stesura del libretto o nel suo adattamento alla scena lirica.

L'ipotesi che potremmo trovarci di fronte ad un testo derivato da un originale (o da piú originali) di tradizione orale "popolare" trova conferma in alcune immagini verbali appartenenti certamente ad una tradizione molto antica che potrebbe risalire anche al Medioevo, cioè ai cosiddetti "Pianti della Vergine". Sempre in tema di tradizione orale "siciliana", non escludo – come mi fa notare Giuseppe Giordano – che la nozione di Cristo caduto sette volte salendo al Calvario («Per sentieri e per contrade / sette volte è già caduto»), non presente nella tradizione cattolica ufficiale ma collegata chiaramente al distico successivo⁵⁷ («E il mio cuore sette spade, / sette spade hanno fenduto»), potrebbe indicare, appunto, proprio l'origine "popolare" del testo, potrebbe insomma esserne una "spia". A conferma di ciò, proprio lo stesso Giordano mi segnala che questa immagine verbale ricorre, ad esempio, nell'*Orazione di Santa Prizzita*, in ottave, nella quale lo stesso Cristo dice a santa Brigida: «setti voti cadivi ppi la via».⁵⁸

AGOSTINO ZIINO

APPENDICE

Passa vintidu' jorna ca 'un ti viu

VERSIONE IN SICILIANO	VERSIONE ITALIANA DEL 1928
Passa vintidu' jorna ca 'un ti viu, comu un canuzzu a la catina abbaju...	Ventidue giorni e piú che non ti vedo; come un cagnolo alla catena abbajo...

D'un regnu di biddizzi e di valuri

VERSIONE IN SICILIANO	VERSIONE ITALIANA DEL 1928
D'un regnu di biddizzi e di valuri avi a èssiri ô meno la riggina, chidda chi mm'avi a vvinciri d'amuri, chidda chi mm'avi a mètteri a ccatina.	Regina di bellezza e di valore dev'essere colei che avrà il potere di mettermi a catena mente e cuore.

Haju pi ciriveddu un firrialoru

VERSIONE IN SICILIANO	VERSIONE ITALIANA DEL 1928
Haju pi ciriveddu un firrialoru, sciucia lu ventu e mi lu fa girari.	Ho per cervello un mulinello,

57. Forse anche sulla scia delle Sette Parole di Gesù sulla Croce e dei Sette Dolori della Vergine.

58. Cfr. VIGO, *Raccolta amplissima di canti popolari siciliani*, cit., p. 541 num. 3612.

Gira cu mmia lu munnu tutt'a ccoru, il vento soffia e me lo fa girare.
 e nun cc'è vversu ca si po' firmari. Con me, gira il mondo, e pare,
 gira e pare un carosello.

Oggi pi ttfa ti dicu ca nni moru, Oggi per te mi struggo, m'arrovello,
 ma tu dumani cchiù nun m'aspittari. sembro uscito di cervello;
 Haju pi ciriveddu un firrialoru, ma tu domani,
 sciuscia lu ventu e mi lu fa girari. cara comare,
 non m'aspettare.
 Ho per cervello un frullo, un mulinello,
 il vento soffia e me lo fa girare.

Arsira mi curcavu a lu sirenu

VERSIONE IN SICILIANO

Arsira mi curcavu a lu sirenu;
 li stiddi foru ca m'arripararu:
 lu litticeddu, un parmu di tirrenu;
 lu chiumazzeddu, un carduneddu
 [amaru.

Làstimi, fami, siti, cripacori;
 chi mi nni 'mporta, si sacciu cantari?
 Cantu, e mi s'arricriá tuttu lu cori;
 cantu, ed è mia la terra e miu lu mari!

Basta ca cc'è lu suli e la saluti!
 Picciotti beddi e picciliddi duci,
 e 'na vicchiuzza ccà, comu a me' matri!

VERSIONE ITALIANA DEL 1928

Io, questa notte, ho dormito al sereno;
 solo le stelle m'han fatto riparo:
 il mio lettuccio, un palmo di terreno;
 il mio guanciale, un carboncello amaro.

Angustie, fame, sete, crepacuore?
 non m'importa di nulla: so cantare!
 canto e di gioja mi s'allarga il cuore,
 è mia tutta la terra e tutto il mare!

Voglio per tutti il sole e la salute;
 voglio per me le ragazze leggiadre,
 teste di bimbi bionde e ricciolute
 e una vecchietta qua come mia madre.

Nun è cosa ca pari ora com'ora

VERSIONE IN SICILIANO

Nun è cosa ca pari ora com'ora, ah,
 [ah, ah!
 Scinni li scali, s'acchiani, signura, ah,
 [ah, ah!
 E vidi ca resti cu 'i pedi di foràà...

VERSIONE ITALIANA DEL 1928

Ora, com'ora, nessun ci fa caso, ah, ah, ah!
 rischi, se sali, di romperti il muso, ah, ah,
 [ah!
 e resterai con un palmo di nasòdò...

Tutti l'amici me' mi l'hannu dittu

VERSIONE IN SICILIANO

Tutti l'amici me' mi l'hannu dittu,
 l'omu che si marita sta suggettu...

VERSIONE ITALIANA DEL 1928

Tutti gli amici miei me l'hanno detto,
 l'uomo che prende moglie resta sotto...

Nun mi maritu, no

(citato solo nella didascalia della versione in siciliano)

Ullarallà!

(nella didascalia della versione in siciliano si legge: «... si metti a 'mpruvisari batten-
 nu li pedi 'ncadenza»)

VERSIONE IN SICILIANO

Ullarallà!
 va' pistannu, cumpà!
 va' pistannu, va' pistannu, va' pistannu,
 ca cchiù forti d'orellannu,
 t'avi a vènniri chist'annu,
 lu vinuzzu, Liolà!

Ullarallà! Ullarallà!
 Ogni zuccu,
 senza truccu,
 si tu pisti bonnu, cumpà,
 un varliri ti nni farà!
 un varliri cchiù turcu d'un turcu,
 ca 'nterra mi curcu
 cu baschi di mari,
 pirchí firriari
 la testa mi fa!
 Ullarallà! Ullarallà!

VERSIONE ITALIANA DEL 1928

Ullarallà! Ullarallà!
 Pesta bene, tu qua!
 Pesta bene, pesta bene, pesta bene!
 che piú pesti nel tinello
 e piú forte il vin ti viene!
 piú di quello
 dell'altr'anno, Liolà!
 Ullarallà! Ullarallà!
 Ogni maglio,
 senza sbaglio,
 se tu pesti bene, compare,
 un barile te ne farà!
 un barile che a berne un sorsetto
 a terra mi getto
 col male di mare
 perché vagellare
 la testa mi fa!
 Ullarallà! Ullarallà!

Cantu dê vinnignaturi

(solo nelle didascalie; versione in siciliano: «Si senti avvicinarsi a picca a picca di lun-
 tanu 'n cantu dê vinnignaturi»; versione italiana del 1928: «Si sente da lontano ap-
 pressare a poco a poco il coro delle vendemmiatrici»)

TESTI NUOVI (O MOLTO AMPLIATI) PRESENTI NELL'OPERA DI ROSSATO/MULÈ

La Passione

Gesa:
 E Maria dietro le porte
 nel sentir le scuriate

Croce:
 Non gli date così forte,
 ché son carni delicate.

Mita:

Che v`a fatto Egli, mio figlio,
l'agnelletto immacolato?

Tuzza:

Era bianco come un giglio,
ora `e tutto insanguinato.

Moscardina:

Per sentieri e per contrade
sette volte `e gi`a caduto.

Gesa:

E il mio cuore sette spade,
sette spade hanno fenduto.

Tutte:

A lui portami, Giovanni
Camminar non puoi, Maria

Si canta la Passione.

È usanza, zio Simone

Son giorni e giorni ormai che non ti vedo

Son giorni e giorni ormai che non ti vedo
E che davanti alla tua casa passo.
Dicon che vuoi fuggirmi ed io non credo,
dicono che il tuo cuor fatto `e di sasso,
ma io cantando innamorato aspetto...

Ho per cervello un mulinello

(didascalia: «a mo' di stornello»)

Il bel villano mangia la fava

Il bel villano mangia la fava,
quando la mangia, la mangia cos`i.
Mangia un pochino, poi si riposa
E poi si mette le mani cos`i.
La pianta cos`i,
la coglie cos`i,
la sbuccia cos`i,
la cuoce cos`i,
e poi si mette le mani cos`i.

Tutti gli amici miei me l'anno detto

Tutti gli amici miei me l'anno detto,
l'uomo che prende moglie resta sotto.
Prendila per amore o per dispetto,
finisci sempre per pagar lo scotto.

Ed ala`o, ed ala`o

Ed ala`o, ed ala`o,
ora viene tuo padre.
Ti porta la seta incarnata
per ricamar la vestina.
Ed ala`o, ed ala`o,
sant'Antonino,
mettetegli bene il cuscino!
Ed ala`o, ed ala`o,
san Francesco di Paola,
portatelo alla vostra tavola!
Dategli da mangiare pesce e pane,
forse il bambino s'addormenta...
Ed ala`o, ed ala`o.

Aprimi, son figlio a re Ruggero

(didascalia: «Intona un canto siciliano come quelli che gl'innamorati cantano a suon di chitarra, sotto le finestre delle loro belle»)

Aprimi, son figlio a re Ruggero,
per ogni bacio tre corone d'oro,
ogni corona, cento perle in giro...

NOTA DEL TRASCRITTORE

Per quel che riguarda l'aspetto formale generale, alla struttura letteraria della quartina di ottonari corrisponde – come `e stato evidenziato gi`a nel corso dell'articolo – una struttura musicale di forma distica, per cui l'esaurimento della strofa verbale prevede la doppia esecuzione di quella musicale.

Per rendere possibile una piú chiara comprensione delle trascrizioni musicali realizzate si `e scelto di utilizzare la normale notazione su pentagramma, limitando al massimo la presenza di segni integrativi; le trascrizioni sono state, quindi, eseguite facendo uso dell'abituale semiografia musicale, anche se presentano di quando in quando alcuni segni in piú, resisi necessari per non derogare dai criteri scientifici: frecce orizzontali indirizzate verso destra o sinistra, per indicare un allungamento o

accorciamento della durata delle note, freccia rivolta verso l'alto o il basso, per significare un'intonazione crescente o calante. Poiché i quattro brani sono caratterizzati da un ritmo musicale piuttosto libero e da un flusso non inquadrabile in rigide serie di accenti, non è stato possibile realizzare sequenze di misure musicali omogenee a carattere binario o ternario; di conseguenza si è preferito utilizzare l'espedito grafico delle linee di battuta tratteggiate prima delle note accentate, così da rendere comunque comprensibile la scansione e la successione degli accenti melodici, peraltro quasi sempre coincidenti con quelli prosodici.

Oltre che dal fluire semilibero del ritmo musicale, i brani sono caratterizzati da lunghe note in ambito cadenzale che, per essere espresse in maniera compiuta, avrebbero richiesto una pesante successione di legature di valore. La soluzione parsa più efficace per salvaguardare la leggibilità dei pentagrammi e fornire al lettore un utile strumento d'interpretazione è stata quella di apporre su alcune note l'indicazione, espressa in cifre arabe, della collocazione temporale effettiva in secondi (o in minuti e secondi) dei relativi passaggi musicali, così da costituire una realistica – anche se spesso sottesa – griglia virtuale di tempo. Tutto ciò si è reso possibile assegnando alle note dei valori proporzionali – ovviamente con un piccolo margine di elasticità – a partire dalla durata di 0,4-0,5 sec. per semiminima nelle trascrizioni delle *Passioni di Lucca Sicula*, *Burgio* e *Calamonaci*, e di circa 0,3 sec. per semiminima nella *Passione di Marineo*. Come detto, quindi, le scelte in sede di trascrizione su pentagramma sono state operate tenendo in considerazione la chiara circostanza che dal punto di vista esecutivo le quattro *Passioni* presentano alcune caratteristiche comuni. Le stesse, però, sono contraddistinte anche da talune caratteristiche specifiche, che sarà opportuno evidenziare nel corso di una breve disamina.

La *Passione di Lucca Sicula* è stata eseguita da due donne, all'unisono, con una voce in primo piano e l'altra in funzione di complemento. La notevole isocronia tra le parti, testimonianza di un grande affiatamento e di una profonda condivisione delle inflessioni del libero fluire melodico, è talvolta tradita da qualche momento di sfasamento ritmico tra le voci. Nella trascrizione, dovendo operare una scelta, è stata presa in esame soprattutto l'esecuzione della voce in primo piano, che appare come voce guida. La tonalità è quella di Fa minore, anche se nello sviluppo della linea melodica non compare alcun cambio armonico: il primo verso e la prima frase musicale terminano sul terzo grado della scala minore, il secondo verso presenta una cesura al centro, corrispondente ad una pausa con cadenza basata sull'arpeggio discendente dell'accordo di tonica; segue un'altra semifrase, anch'essa terminante sulla nota d'impianto, dopo di che, in entrambi i distici, il secondo verso viene ripetuto con la medesima frase musicale. L'intonazione rimane stabile per tutta la durata del brano. L'esecuzione della quartina è di poco meno di un minuto e venti secondi.

Anche il canto della quartina della *Passione di Burgio* corrisponde alla durata di poco meno di 1'20" e anche in questo caso il tono è quello di Fa minore, ma la melodia è stata stavolta eseguita da voci maschili. La linea solista è tenuta da una voce cui, soprattutto in ambito cadenzale, ma anche nel corso dello sviluppo della frase, si aggiungono le note del controcanto, una terza più in basso. Ciò permette di sud-

dividere il brano in una prima frase musicale, corrispondente al primo verso, che termina con una cadenza sul terzo e quinto grado dell'accordo di tonica, cui segue il secondo verso, interrotto da una cesura cadenzante sulla dominante, e che si conclude con tutte le voci che convergono sulla tonica. La struttura musicale si ripete, con alcune variazioni, nel distico successivo.

Rispetto alle precedenti, la quartina della *Passione di Calamonaci* è caratterizzata da un'esecuzione assai più lunga, da una sensibile asimmetria dei due periodi musicali corrispondenti ai distici verbali e, per quel che riguarda il lessico, dal troncamento delle sillabe finali dei distici stessi. Probabilmente a causa della dilatazione melodica, nel gioco contrappuntistico di affiancamento, contrapposizione e sostituzione tra la parte del solista e la linea del coro l'intonazione del brano sale di quasi un tono, da Sol crescente a La crescente; tale percorso verso l'alto – determinato dal traino della voce solista che, intonando alcuni intervalli di ampiezza differente rispetto a quelli del sistema diatonico influisce sull'intonazione delle note lunghe del coro – non è caratterizzato da una progressione lineare, ma da alcuni balzi in avanti e ritorni indietro. Ciò ha reso meno chiara la percezione del sistema musicale utilizzato, che è certamente tonale, ma con passaggi dalla netta apparenza modale. Tale circostanza ha costretto a non "normalizzare" la trascrizione riportandola ad un unico tono; essa è quindi presentata nella sua esecuzione reale, con cambi di intonazione del *tonus finalis* in alto, poi in basso e poi nuovamente in alto. Anche in questo caso le parti convergono verso l'unisono nella nota finale delle strofe musicali.

Al contrario della precedente, la quartina della *Passione* registrata a *Marineo* è piuttosto breve e chiara nell'impostazione tonale, in questo caso nell'armonia di Sol minore. L'esecuzione è ad opera di una sola voce maschile, per cui nella trascrizione è parso più semplice utilizzare un solo pentagramma e la chiave di Sol con l'aggiunta della cifra 8, a significare un'intonazione più grave di un'ottava. La quadratura delle frasi, cadenzanti alternativamente sul secondo e sul primo grado della scala, sulle sottese armonie di dominante e tonica, la linearità del fraseggio – pur ricco di melismi che, nella trascrizione, *more solito*, ho scelto di rappresentare come parte integrante della linea vocale e non come abbellimenti – nonché l'esecuzione da parte di una sola voce allontanano il brano dall'aura di sacralità che permea la *Passione* precedente e sembrano invece approssimarlo ad alcuni repertori di ambito schiettamente profano.

WALTER BRUNETTO

★

L'autore, sulla scorta di un articolo di Alberto Varvaro pubblicato su questa stessa rivista nel 2009, cerca di individuare, attraverso i repertori di musica "popolare" sia cartacei che sonori attualmente disponibili, le fonti dei canti inseriti da Pirandello in *Liola*. I canti, presumibilmente tutti di tradizione orale, consistono in un frammento della *Passione* intonato dalle donne mentre schiacciano le mandorle e in una serie di canzoni affi-

date nella maggior parte al protagonista, Liolà. La “Passione” appartiene in realtà alla cosiddetta “Cerca dell’Addolorata” e viene eseguita, tutt’oggi, il Giovedì Santo, in processione o in chiesa durante i Sepolcri. Fra le tante versioni esistenti ancora in Sicilia Pirandello potrebbe averne conosciuto una molto simile a quella cantata a Burgio, in provincia di Agrigento. Anche canti affidati a Liolà, alcuni dei quali sono stati trascritti e pubblicati da Alberto Favara nel suo *Corpus di musica popolare siciliana*, erano quasi certamente di tradizione orale, ma non è da escludere che Pirandello in qualche caso ne abbia modificato il testo per meglio adattarlo al carattere del protagonista.

According to the Alberto Varvaro’s article published on this journal in 2009, this paper tries to identify the sources of the songs included by Pirandello in his *Liolà*, by the inspection of the current repositories of traditional music, both on sheet music and on audio reproduction. The songs, all presumably coming from an oral tradition, consist in a fragment of a Passion sung by women while cracking almonds, and in a series of ballads mostly interpreted by Liolà, the lead character. The “Passion” actually belongs to the so-called Cerca dell’Addolorata and survives to this day, being sung every Holy Thursday, during the procession or in the church during the Altar of repose. Among the many versions still existing in Sicily, Pirandello could have known one very similar to that sung in Burgio, in the province of Agrigento. Similarly, the songs assigned to Liolà – some of them already transcribed and published by Alberto Favara in his *Corpus di musica popolare siciliana* – were almost certainly of oral tradition, although it cannot be excluded that Pirandello in some case modified the text to better adapt it to the lead’s nature.

Esempio 1

E Maria darré li porti

Provenienza: Burgio
Registrazione effettuata da Sergio Bonanzinga nel 1988
Trascrizione di Walter Brunetto

♩ = circa 0,5 sec.

E — Ma - ria lar - ré le po - o — or - te —

o chi - sen - di - i - i - a - li

so scur - ria - a - te —

e da-te a - da-gio 'na-te fo — or - te —

ca su car - nu - u - u - zi — u

di - li - ca - a - a - a - te —

Esempio 2

E Maria darré li porti

Provenienza: Calamònci
 Registrazione effettuata da Sergio Bonanzinga nel 1992
 Trascrizione di Walter Brunetto

Musical score for 'E Maria darré li porti'. The score is written in a single system with a grand staff (treble and bass clefs). The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures with time stamps in seconds and minutes. The lyrics are written below the notes.

2,5 4 7,5 9 9,7 18
 E Ma - ri - a a dar - ré
 21,5 24,5 32,5 36,5 38,5 46
 e li po o o o
 50 52,8 57,5 59,5 1'01" 1'04,5" 1'07" 1'13"
 o o o - - or - te chi
 1'14" 1'21" 1'24" 1'32" 1'44"
 i e sin - ti - a a a le
 1'41,7" 1'46,5" 1'51,5" 1'53" 1'59" 2'03" 2'05"
 scu - u - u - ur - ri - a da -
 2'08" 2'10" 2'11,5" 2'20" 2'23" 2'26" 2'32"
 a a - te a - da a - giu 'na - ti fo - o o

Esempio 3

E Maria darré li porti

Provenienza: Lucca Sicula
 Registrazione effettuata da Sergio Bonanzinga nel 1992
 Trascrizione di Walter Brunetto

Musical score for 'E Maria darré li porti'. The score is written in a single system with a grand staff (treble and bass clefs). The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures with time stamps in seconds. The lyrics are written below the notes.

♩ = circa 0,4/0,5 sec.
 4,5 6 10
 E Ma - ria dar - ré li po - o or - ti
 13 15,3 16,5 19 20,5 21,5 23,8
 chi si - in - ti a di - is - cur - ria a - a - ri
 26,2 28 30 32,4 35 37
 chi si - in - ti a di - is - cur - ria a - ri
 39,3 41 44 45 47 48
 da - a - ti a - da - giu 'na ti fo - o or - ti
 51,3 54,5 56 58,2 60 62 63
 ca su ca - ar - nu - u - zi o di - li - ca a - ti
 65 69,5 71,3 74 75,5 76,6
 ca su ca - ar - nu - u - zi o di - li - ca a - ti

Esempio 4

E Maria darré li porti

Provenienza: Marineo
 Registrazione effettuata da Sergio Bonanzinga nel 1992
 Trascrizione di Walter Brunetto

♩ = circa 0,3/0,4 sec.

1 3 4,5 6,5
 E Ma - ri - a dar - ré e le po - or - ti

più veloce 9,7 12 13,5
 chi sin - ti - a di - scur - ri - a a re

16,5 19,2 21 22,7
 da - te a - da gio 'n da - te fo - or - ti

25,5 27,5 29
 ca su car - nu - uz - zi de li - ca - ti

Esempio 5

Assira mi curcai a lu sirenu

Provenienza: Pietraperzia
 Trascrizione di Alberto Favara

A

1. As - si - ra mi cur - ca - i a lu si - re - nu,
 Fo - ru li stid - di chi m'ac - cum - pa - gna - ru;

2. Pi lit - ti - ced - du ap - pi lu tir - re - nu,
 Pi ca - piz - zed - du un car - du - ned - du a - ma - ru.

3. Af - fac - cia, bed - da e vi - ri co - mu tre - mu,
 Vi - ri co - mu mi fa lu gan - gu - la - ru.

Provenienza: Roccapalumba
 Trascrizione di Alberto Favara

B

As - si - ra mi scu - ra - vi a lu si - re - nu.
 Fo - ru li stid - di chi m'ar - ri - pa - ra - ru.

Esempio 6

E tutti l'amici me' mi l'hanno dittu

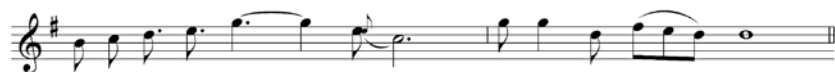
Provenienza: Erice, fraz. Paparella, settembre 1903

Informatore: Vito Messina

Trascrizione di Alberto Favara



1. E tut - ti l'a - mi - ci me' mi l'han - nu dit - tu:

E cu pas - sa di _____ sta stra ⁶ - ta cam - pa po - cu.

2. E iu pas - su e spas - su co - mu' u na - mu - ra - tu,

E pic - chi la vi - ta mi ⁶ - a la du - ru po - cu.

3. E o - gni va - ned - da c'è - sti un o - mu ar - ma - tu.



E o - gni fi - ne - stra 'na _____ vam - pa di fo - cu.



4. E si un mi da - ti la bed - da chia - iu a - ma - tu,

E sta - si - ra fi - ni - rà a ⁶ jo - cu di fo - cu.