

REGIONE SICILIANA

Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana
Dipartimento dei beni culturali e dell'identità siciliana

la canzone a Palermo siciliana un'identità perduta

Ricostruzione storica di Consuelo Giglio

con scritti di Rosario Lentini,

Massimo Privitera, Maria Antonella Balsano,

Ignazio Macchiarella, Giovanni Vacca

a cura di Orietta Sorgi

1 CD
allegato

CRiCd
Palermo 2015

Palermo - Foro Italo e Monte Pellegrino (G. Incorpora - Palermo), particolare.
Stampa all'albmina, 1890 ca. Fondo Prestipino, inv. 6448, CRICD - Fototeca.

LA CANZONE
SICILIANA

La canzone siciliana a Palermo : un'identità perduta / ricostruzione storica di Consuelo Giglio ; con scritti di Rosario Lentini ... [et al.] ; a cura di Orietta Sorgi. -

Palermo : CRICD, 2015.

ISBN 978-88-98398-12-6

I. Caniti popolari - Sicilia [.] Palermo - 1850-1950.

I. Giglio, Consuelo <1966->. II. Lentini, Rosario.

III. Sorgi, Orietta <1957->.

782-42164009458231 CDD-22

SBN Pal0286668

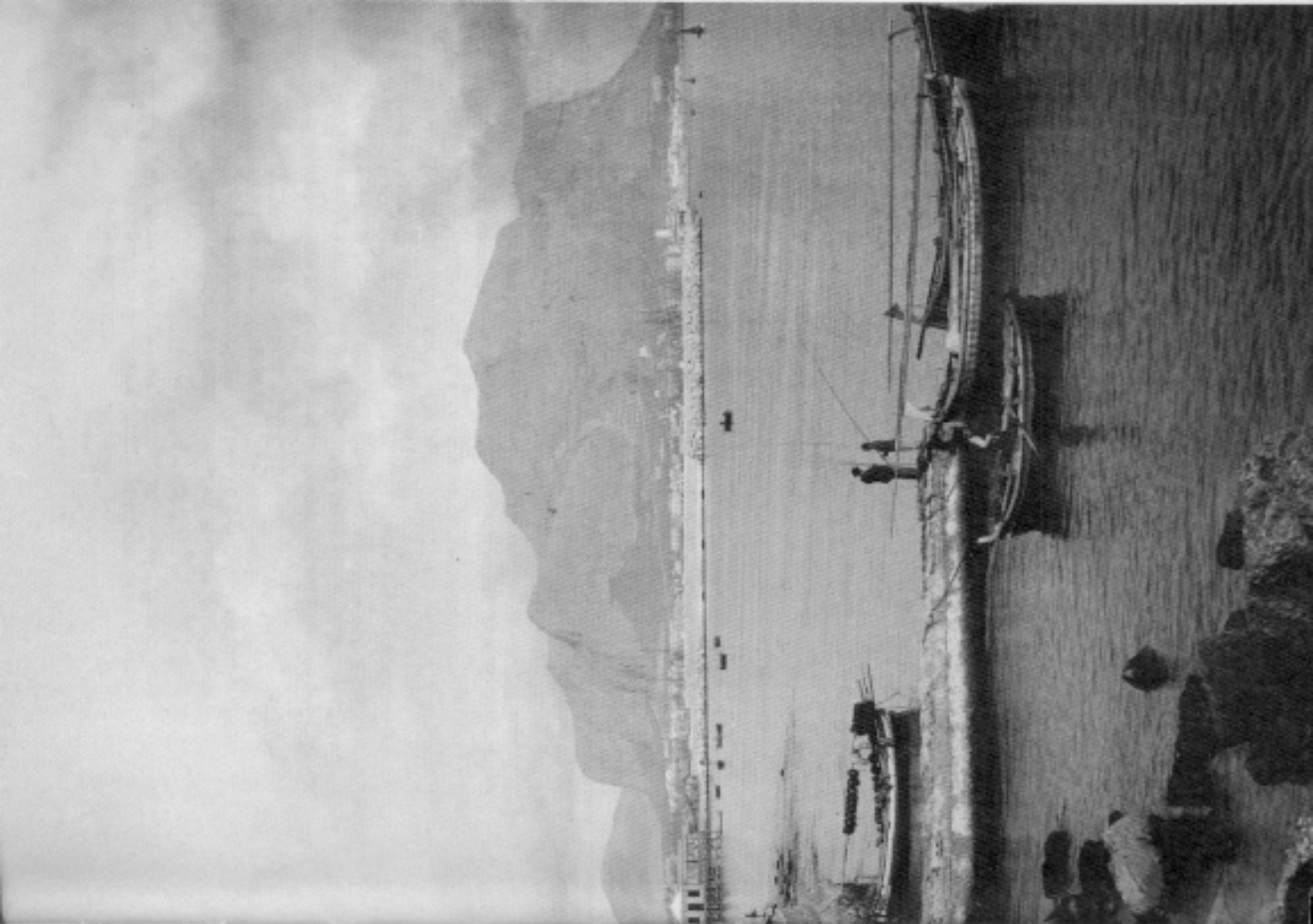
CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"

Edizione fuori commercio. Vietata la vendita. Tutti i diritti riservati

©2015 Regione Siciliana

CD audio allegato RS/01/2015

Si resta a disposizione di eventuali aventi diritto per la riproduzione di illustrazioni e per il riconoscimento della relativa quota per opere fuori commercio e a bassa tiratura come la presente.



Indice

Introduzione Orietta Sorgi	15
Considerazioni sull'economia e la società siciliana tra '800 e '900 Rosario Lentini	35
Un genere urbano dimenticato: la canzone siciliana a Palermo (1880-1940) Consuelo Giglio	51
Canzoni in concorso nella Palermo di fine secolo Massimo Privitera	317
In simposio con Cupido. Canzoni e luoghi palermitani tra le due guerre Maria Antonella Balsano	355
Per quel che ne possiamo sapere: ipotesi sulle pratiche musicali trasmesse oralmente in Sicilia fra Otto-Novecento Ignazio Macchiarella	381
L'«efficacia simbolica» della canzone napoletana Giovanni Vacca	401
Le canzoni contenute nel CD	415

Canzoni in concorso nella Palermo di fine secolo

Massimo Privitera

Il presente contributo è una breve glossa ad un tema trattato nell'ampio saggio di Consuelo Giglio che apre questo libro, cioè il concorso «per la canzone siciliana» bandito a Palermo da Tina Withaker Scalia con la collaborazione di Giorgio Miceli nell'estate del 1891, e conclusosi nel gennaio 1892.¹ Inizialmente farò un sintetico bilancio dei precedenti non siciliani del concorso, quindi presenterò qualche spunto analitico sulle canzoni vincitrici.

La competizione musicale bandita da Tina Withaker rientra nella voga di concorsi promossi in ogni campo nell'Italia post-unitaria, al fine di «eleggere il migliore prodotto di cultura capace di apportare un "morale e civile rinnovamento" nelle classi "inferiori"» (Stazio 1991: 92-93). Le competizioni musicali intendevano soprattutto incentivare le forme più popolari, come i repertori per banda e la canzone; generi che, a differenza della musica "d'arte", erano apprezzati e fruiti dagli strati sociali meno abbienti. In particolare le canzoni "popolari" venivano promosse in quanto mezzo di coesione sociale e patriottica – e popolare in questo contesto non vuol dire prodotto dal popolo, perché si tratta comunque di canzoni scritte da musicisti colti, ma lavori cui si vuol dare un carattere diverso dalla musica d'arte, per interpretare ed intercettare il gusto del popolo inteso come entità nazionale.²

Il primo concorso postunitario di canzoni viene bandito nel 1877 da Luigi Chiurazzi, direttore della rivista napoletana «L'ospassatiempo».³ E non meraviglia che sia Napoli ad aprire la serie dei concorsi, data la competizione musicale che da tempo si svolgeva durante la festa della Madonna di Piedigrotta; una festa oggi tramontata, ma che fino alla seconda guerra mondiale è stata la più amata dai napoletani, e seguita anche oltre i confini nazionali.⁴

Fino all'unità d'Italia non c'era, a Piedigrotta, un vero e proprio concorso di canzoni, nel senso moderno del termine; piuttosto la festa era un'occasione in cui si esercitava la creatività popolare, con i suoi canoni espressivi e le sue regole di competizione.⁵ Ma dopo l'unità anche la musica della festa di Piedigrotta cambia natura, adeguandosi ai nuovi modelli borghesi che vanno permeando la produzione delle canzoni napoletane, e che si impongono definitivamente negli anni '80 con la grande stagione della "canzone napoletana classica" – la quale appare

come una vera e propria industria culturale. La produzione di nuove composizioni per la festa di Piedigrotta viene ora programmata a tavolino: la si incentiva con premi, e se ne pianifica la diffusione attraverso pubbliche esecuzioni ripetute per vari giorni, prima e dopo la festa, nelle parti più affollate della città (giardini pubblici, caffè, ristoranti, la stessa via Toledo). Veri e propri *tours de chant* vengono organizzati anche in teatri famosi come il San Carlino ed il Nuovo (Mancini-Gargano 1991: 175). Le case editrici musicali si moltiplicano, e ciascuna raccoglie annualmente in un fascicolo le proprie canzoni. È un tipo di pubblicazione noto con il nome di *Piedigrotte*, dalle accattivanti copertine colorate, opera di illustratori di pregio come Edoardo Dalbono, Enrico Rossi e Pietro Scoppetta (Valente 2008; De Martino-Cuozzo 2008; Viscardi 2005).

Dal 1884 al 1887 la festa è vietata dalle autorità per evitare il contagio del colera; ma dal 1888 ritorna in grande stile, e la sua organizzazione viene posta sotto il controllo di una commissione ordinatrice. Nel 1890, per stabilire chi vince, viene costituita una vera e propria giuria. L'eco di questa novità si può cogliere nel «Corriere della Sera» (11-12 settembre 1890), che pubblica un ampio resoconto della festa: «Quest'anno le canzoni son diventate addirittura un'istituzione. Hanno avuto, proprio come capita al Ministero della Pubblica Istruzione, una Commissione *ad hoc* ed un premio [...]. Vi sono nella Commissione, i più noti giornalisti napoletani». Pochi giorni dopo (23-24 settembre 1890) il «Corriere della Sera» torna sul tema, ricordando

la decadenza della canzone popolare nell'Alta Italia, e specialmente in Lombardia; perché non si tenta qualche mezzo per farla ritornare in voga? A Milano abbiamo un numero rispettabile di illustri compositori, di ogni età, fra i quali parecchi pieni di entusiasmo, con estro geniale. Perché non si può fare una festa speciale con un concorso a premi per canzoni popolari?

Risponde subito all'appello l'editore Giulio Ricordi (sempre sul «Corriere della sera», 25-26 settembre 1890):

la ditta G. Ricordi & C., che ho l'onore di rappresentare, mette a [...] disposizione lire duecento, da destinarsi metà all'autore della poesia, metà all'autore della musica, colla sola condizione che il concorso per la «Canzone milanese» abbia luogo durante le Feste di Maggio, la quale epoca, per affluenza di gente e probabilità di bel tempo, pare allo scrivente la più indicata.

L'iniziativa procede; ed è accolta con notevole sarcasmo a Napoli, orgogliosa del suo primato di capitale della canzone. Così scrive ad esempio il settimanale napoletano «Fortunio»:

Dunque, anche a Milano [...] si pensa d'istituire una gara di canzoni dialettali [...]. Molto probabilmente i patriottici concittadini di Porta faranno un buco nel risotto. Milano è ancora troppo lontana dalla sua *Giggar* per poter aspirare al primato delle canzoni; ne ha tanti di primati in Italia, che forse sarebbe rovinoso pretendere anche a questo che, pur troppo, fu ed è esclusivamente sebezio. E poi, li contate per niente il mare, il cielo, la grotta di Pozzuoli, i *putipù*, i fichi, la tarantella, e le danzatrici opulente di dalboniana bellezza?

Senza questi ingredienti la canzone non sarà mai la *Canzone*. Che se lo dicano i signori ambrosiani: il *naviglio*, l'*Eden*, e l'arco del Mengoni non bastano.⁶

«Fortunio» è facile profeta di sventura: il festival della canzone lombarda avrà infatti risultati fiacchi, e non verrà ripetuto. Ma ormai la serie dei concorsi di canzoni regionali (quasi tutti in chiave revanscista contro la supremazia della canzone napoletana) è stata messa in moto. Nel 1891 il giornale satirico veneziano «Sior Tonin Bonagrazia» indice un concorso di canzoni veneziane, da far coincidere con la popolare festa del Redentore (secondo fine settimana di luglio) (Carneseccchi 1995; Privitera 2012: 33-34). E nel giugno dello stesso 1891 viene promosso anche a Roma un concorso di canzoni, anch'esso legato ad una festa popolare, quella di S. Giovanni (Sergi 2014: 9 sgg.).

Negli ultimi decenni dell'Ottocento la festa di Piedigrotta, con le sfilate dei carri, i fastosi banchi di frutta, la rassegna delle nuove canzoni, richiama sempre più grandi quantità di persone anche da fuori Napoli. Ad esempio nel 1902, con «due treni speciali, giungono da Roma duemilatrecento turisti», mentre nel 1905 dalla sola Palermo «giungono milleduecento gitanti» (Mancini-Gargano 1991: 181-183). E proprio dalla frequentazione di Napoli e delle sue feste viene ad alcuni palermitani l'idea di dar vita ad un concorso per la canzone siciliana. Ce lo racconta un prezioso articolo retrospettivo comparso sul primo numero della rivista palermitana «La canzone siciliana» (1909):

Allo svolgimento della canzone siciliana concorsero parecchi. Il primo a pensare al suo risveglio in Palermo fu Mario Fulvio. Nel 1888 la sua *Virruviddà*, su versi di L. Capuana, edita da L. Sandron, andò a ruba pe' salotti artistici e infuse un certo entusiasmo ne' più sensibili e ne' più suscettibili d'amor proprio verso tutto ciò che

è pura estrinsecazione del proprio paese. Il Cimino e il Gasperoni, che avevano scritto in collaborazione *Olè Olè* o *Celu stiddatu*, sentirono rinascersi il desiderio ammirabile di divulgare la canzonetta, e così pensarono di dare un concerto, che ebbe un gran successo. Ma la canzone languì nuovamente. Passò qualche tempo ed ecco che un giorno, nello stesso anno 1888, il Cimino torna da Napoli con maggiore entusiasmo per la nostra canzone. Salvatore Di Giacomo lo aveva esortato a promuovere in Palermo la canzonetta e quell'esortazione era bastata per far del Cimino un apostolo del canto popolare.

Per la prima vera iniziativa organizzata nel campo della canzone bisogna però aspettare l'Esposizione nazionale del 1891-92, entro la quale si svolge il *Concorso della canzone siciliana* bandito nell'estate del 1891 da Tina Scalia Whitaker.⁷ Tina era un'eccellente cantante, con solida formazione musicale, e nutriva una spiccata predilezione per le melodie popolari. Da tempo nelle sue esibizioni pubbliche amava alternare canzoni napoletane alle arie e ai duetti del suo ricco repertorio operistico.⁸

Le iniziative milanesi, veneziane e romane cui ho appena fatto riferimento sicuramente non sono state estranee alla concezione di questo concorso palermitano. Ma, bandendolo, Tina Whitaker intendeva anche inserirsi in una più vasta campagna di concorsi musicali pensati per la grande Esposizione nazionale di Palermo, e preceduta da un ampio lavoro preparatorio di cui si coglie l'eco in un trafiletto del «Corriere della Sera» del 2-3 luglio 1890, intitolato *Concorsi musicali in occasione dell'esposizione di Palermo*:

Il Comitato musicale di Roma per l'esposizione di Palermo propose al Comitato di Palermo un Concorso di Società... (orchestrali?) fuori gara, perché facendosi un concorso a premi molti si sarebbero rifiutati. Probabilmente se ne inviteranno solo sei: quelle di Roma, Milano, Torino, Bologna, Firenze, Napoli.

Vi sarà un concorso di società corali con soli uomini e voci bianche, di tre categorie con tre premi di 3000, 2000, 1000 lire; un concorso di bande civili, militari, municipali con tre premi; concorso di Società di musica da camera: quartetto, quintetto, trio con tre premi; concorso di maestri italiani per una composizione musicale per banda sopra motivi di Bellini, con premio di lire 1000, da eseguirsi poi dalle bande. In tutto i premi saranno di ventimila lire.

Si farà pure scrivere un inno inaugurale. Chiecci, del Comitato, propose che per questo non si aprisse un concorso, ma se ne affidasse l'incarico a maestro di grido.

L'origine mecenizia del nostro concorso mostra chiaramente il desiderio e l'ambizione di promuovere un evento culturale più che spettacolare. L'intenzione è rafforzata dalla composizione della commissione: «presieduta dal comm. Giorgio Miceli, e composta dai maestri Edoardo Caracciolo, Natale Bertini, Giuseppe Stancampiano, signori Enrico Gasperoni e Gius. Agliatoro» («Giornale di Sicilia», 22-23 gennaio 1892). Miceli è figura di spicco della migliore società musicale palermitana, direttore del Conservatorio di Palermo, nonché stimato compositore e sodale artistico di Tina Whitaker.⁹

Del resto, la cultura siciliana di quegli anni è segnata dalle personalità di Giuseppe Pirrè e Salvatore Salomone Marino, fondatori della ricerca scientifica nel campo delle tradizioni popolari, e attivi nella raccolta e nella pubblicazione di canti siciliani. Al loro esempio si raccolgono quelle personalità che dei canti tradizionali pubblicano non solo i testi, ma anche le melodie: del 1886 è la raccolta *Eco di Sicilia* di Francesco Paolo Frontini, e del 1907 i *Canti della terra e del mare di Sicilia* di Alberto Favara, frutto di un paziente e rigoroso lavoro di raccolta iniziato oltre vent'anni prima e pubblicato integralmente solo postumo (Favara 1957; Giglio 2010). Questo fervore antropologico, non certo ignoto a Tina Whitaker né a Giorgio Miceli, influisce certamente sull'impostazione non commerciale impressa al concorso.

È interessante considerare l'accoglienza che il concorso Whitaker riceve a Napoli, dove viene considerato con benevolenza dalla stampa partenopea, di solito bellicosamente schierata contro chi pretendesse sfidare la supremazia canora di Napoli. Il 20 agosto 1891 il già citato «Fortunio» pubblica il seguente annuncio:

La canzone siciliana. Anche a noi, amici antichi e cari dell'illustre maestro, Giorgio Miceli comunica che, per iniziativa della signora Tina Whitaker, è aperto un concorso per una canzone su versi siciliani, con un premio di lire 250. I concorrenti devono essere italiani e possibilmente giovani, perché il programma dice che saranno preferite le composizioni degli esordienti; dice che le composizioni, chiaramente scritte, dovranno essere inviate al comm. Giorgio Miceli, in via Emerigo Amari in Palermo, e non oltre il 31 dicembre. Saranno munite, come per tutti i concorsi, di un motto, che sarà ripetuto sulla busta chiusa contenente il nome dell'autore. Seguono altre condizioni secondarie che i concorrenti possono anche ignorare, visto che il loro primo dovere è di scrivere una canzone e, a preferenza, di scriverla ispirata e graziosa.

Insomma, ai napoletani un concorso di canzoni siciliane appare come un fratello minore da incoraggiare e proteggere, piuttosto che un rivale da sconfiggere. Anzi, il concorso Whitaker diventa addirittura uno stimolo a formalizzare anche a Napoli dei bandi simili. Credo infatti che, oltre a quello di Ricordi, il suo esempio non sia estraneo al bando pubblicato nell'agosto del 1892 dalla rivista «La Tavola Rotonda», di Ferdinando Bideri, poi imitato negli anni successivi da vari altri editori napoletani: «In occasione della caratteristica festa di Piedigrotta la *Tavola Rotonda* bandisce un concorso a premio. La canzone che sarà giudicata la migliore avrà un premio di L. Duecento; quelle che saranno giudicate soltanto meritevoli della pubblicazione, usciranno poi, a mano a mano, sul nostro giornale» (Sergi 2011: 24). Si noti che il concorso Whitaker è più munifico: 250 lire, contro le 200 di Ricordi e di Bideri.

Il bando del concorso Whitaker viene dunque reso pubblico nell'estate del 1891, dando tempo fino al 31 dicembre per inviare le canzoni «al comm. Giorgio Miceli, in via Emerigo Amari in Palermo». Ne arrivano 16, e nel gennaio del 1892 la commissione si mette al lavoro. Leggiamone il pronunciamento ne «Il giornale di Sicilia» del 22-23 gennaio 1892:

[...] La commissione esaminatrice, presieduta dal comm. Giorgio Miceli, e composta dai maestri Edoardo Caracciolo, Natale Bertini, Giuseppe Stancampiano, signori Enrico Gasperoni e Giuseppe Agliandro, ha trovato che delle 16 canzoni presentate soltanto sette erano degne di esame, e le ha classificate in questo modo: *Canzone siciliana* punti 7. 50 / *La non so chi* "6. / *Caccia d'amuri* "8 / *Vucidda duci* "10 / *Affacciati* "6 / *Na vucidda* "7 / *O passareddu* "10. La commissione quindi ha assegnato il primo premio (L. 250) alle due canzoni che riportarono 10 punti e che sono: *Vucidda duci* e *O passareddu*, la prima del sig. Attilio Boldi e la seconda del sig. Paolino Dotto-Pollaci, e ha conferito la menzione onorevole alle altre due che riportarono maggiori punti: *Caccia d'amuri* del sig. Francesco Mantica, e *Canzone siciliana* del sig. Eugenio Paduano. E da far voti che le canzoni premiate si facciano eseguire pubblicamente, in un apposito concerto.¹⁰

Si noti che il giornale fa menzione solo dei compositori, e nulla dice sui testi musicati. Del resto, stando a quanto abbiamo letto su «Fortunio», il bando era molto generico sulla parte testuale, richiedendo solo

che le canzoni fossero «su versi siciliani»; né vi si parla di un premio all'autore del testo, diversamente dal bando di Ricordi, che prevedeva la divisione del premio «metà all'autore della poesia, metà all'autore della musica». Dei due pezzi che vincono il concorso Whitaker, *O passareddu*, «cantilena siciliana», reca sul frontespizio della stampa (Ricordi) la menzione «Parole di N.N.»; l'altro, *Vucidda duci*, «canto siciliano», pubblicato da Venturini (Firenze e Roma), si basa su versi dell'"abate" Meli (morto nel 1815).¹¹ E di Meli, prediletto dagli autori siciliani di canzoni, è anche il testo della terza canzone classificata, *Caccia d'amuri*, «canzone siciliana», pubblicata a Roma da Edoardo Perino.¹²

I vincitori del concorso sono due personalità di rilievo nel panorama della canzone siciliana.¹³ Dotto è un brillante allievo di Alberto Favara, e compositore di canzoni felici: *Comu si campa?*..., su parole di Meli, vince (come si legge sul frontespizio della stampa di Ricordi) il «Primo Premio al Concorso per la Canzone Siciliana al Giardino Inglese - Palermo 1893».

Attilio Boldi è in realtà uno pseudonimo di Domenico Miceli, figlio di Giorgio Miceli. Si noti che Domenico Miceli-Attilio Boldi era già noto sotto uno pseudonimo, Mario Fulvio, con il quale aveva già firmato nel 1888 la fortunata canzone *Na vinneddà*, molto lodata nell'articolo del 1909 de «La canzone siciliana» poc' anzi citato. La parentela stretta fra un vincitore e il presidente della giuria del concorso getta un'ombra spiacevole sull'obiettività del giudizio finale. Bisogna dire che la canzone di Miceli figlio è veramente molto ben fatta, e meritava la vittoria; e il fatto che egli abbia usato un ulteriore pseudonimo può anche far pensare che si fosse presentato al concorso all'insaputa del padre. L'ombra, però, resta.

Un concorso musicale è un mezzo prezioso per comprendere i gusti, le idee e i pregiudizi di una determinata epoca, che si incarnano nei criteri adottati dalla giuria per scegliere il vincitore. Talvolta tali criteri sono appena accennati o sottintesi; in tal caso l'analisi aiuta a ricavarli induttivamente dai pezzi vincitori. Altre volte invece sono esplicitati dai bandi, dai verbali, o da altri documenti: ad esempio, la commis-

sione del citato concorso de «La Tavola Rotonda» scrive che, delle tre canzoni scelte, una «emergeva per *carattere popolare*, le altre due erano lodevoli per *sentimento melodico*» (Sergi 2011: 26 e 67). In tal caso è suggestivo cercare il riscontro nell'analisi dei pezzi stessi.

Non so dire se nel concorso Whitaker i criteri fossero dichiarati esplicitamente, perché non ho potuto reperire il bando originale. Come abbiamo visto, nella citata notizia pubblicata da «Fortunio» si dice solo che, oltre alla preferenza per «le composizioni degli esordienti», ci sono «altre condizioni secondarie che i concorrenti possono anche ignorare, visto che il loro primo dovere è di scrivere una canzone e, a preferenza, di scriverla ispirata e graziosa». E non sappiamo neppure se la richiesta di *ispirazione e graziosità* venga da «Fortunio» o se fosse già nel bando originale. Tuttavia uno spunto interessante lo troviamo nell'apprezzamento per una delle due canzoni vincitrici del concorso Whitaker, *O passareddu*, che viene fatto nel giornale palermitano «Il corale terribile» del 24 gennaio 1892:

La composizione del sig. Dotto, che noi abbiamo avuto la fortuna di sentire, è assai pregevole, e si distingue per la novità ed originalità della frase melodica veramente e caratteristicamente siciliana e la correttezza dell'armonizzazione. Auguriamo alla fortunata canzone del sig. Dotto, che – tra parentesi – è anche un pianista eccellente, un successo librario pari al suo merito artistico, non appena l'egregio autore si deciderà a pubblicarla.

Ecco dunque i meriti principali del pezzo: la *novità* e l'*originalità* melodica, che consistono nel *genuino carattere siciliano* del pezzo, e la qualità dell'*armonizzazione*. Probabilmente è negli stessi termini che deve essersi espressa la commissione del concorso, perché vedremo che queste qualità sono chiaramente riscontrabili anche nell'altra vincitrice *ex aequo*, *Vucidda duci*.

Prendiamo allora in esame *O passareddu*, musica di Paolo Dotto-Pollaci, che, come auspica «Il corale terribile», viene pubblicata (non casualmente) a Milano, da Ricordi.¹⁴ Il testo è detto «di N.N.», cosa singolare visto che, a concorso ormai concluso, è stata rivelata l'identità del compositore: perché allora non quella del poeta? È difficile pensare che il testo sia stato preso da una qualche antica fonte ano-

nima, perché probabilmente questa circostanza sarebbe stata esplicitata con soddisfazione antiquaria. Piuttosto l'autore potrebbe essere qualcuno implicato nel concorso (forse un membro della giuria?), che per ovvii motivi non vuole comparire con il proprio nome. Comunque, il testo è composto da due ottave – ed è singolare che non siano ottave siciliane (ABABABAB), ma toscane (ABABABCC):¹⁵

O passareddu, chi la notti canti
 Forsi pinsannu a lu tò beni amatu,
 'Ntra lu paisi va di la mia amanti
 E dicci in quali peni m'hai truvatu;
 Còntacci lu suffriri e li mè chianti,
 E comu d'idda sugnu 'nnamuratu,
 E chi si nun rispunnì a lu mè amuri
 Lu certo murirò pri lu duluri.

O passareddu, sti paroli ascuta, e
 Tu chi fai la natura ralligrari;
 È la mè vita d'ogni gioia muta,
 S'idda lu cori nun mi voli dari.
 C'à stessu aspittirò la tò vinita
 E ti vidrò luntanu riturnari,
 Partiannu la risposta addisiata
 Di 'dda vucca, ch'è vera 'nzucarata.

Il testo appare piuttosto convenzionale nella scelta del tema, e abbastanza prevedibile nella selezione delle immagini e di alcune rime (come *amuri* e *duluri*), benché non manchi qualche spunto notevole, come l'immagine del distico finale o la rima tra *canti* e *amanti*. Ma, come spesso succede, una non disprezzabile mediocrità può essere tratto positivo in un testo per musica, perché lascia al compositore maggiore libertà rispetto ad un testo letterariamente più interessante che, però, risulta più vincolante sul piano della tavolozza espressiva.

O passareddu è una composizione strofica, cioè per la seconda strofa (la seconda ottava) viene utilizzato lo stesso materiale della prima; tuttavia, benché la musica non cambi, le strofe sono entrambe scritte per intero. Probabilmente ciò dipende dal fatto che sotto il testo siciliano compare anche la traduzione ritmica italiana, e dunque la pagina sarebbe apparsa troppo sovraccarica di parole se, ancor più sotto, fossero

state scritte anche le parole della seconda strofa. La stroficità, comunque, è un tratto di tutte le canzoni "popolari" di quegli anni – prime fra tutte quelle napoletane. Si rivela quindi una scelta quasi obbligata per partecipare al concorso. E mi sembra interessante che nessuna delle canzoni premiate adotti lo schema strofa-ritornello ormai ampiamente affermatosi nelle canzoni napoletane. Ciò costituisce senza dubbio un'affermazione di indipendenza da Napoli e dalla sua voga musicale, per cercare qualcosa di più autenticamente e specificatamente siciliano.

La forma della melodia di *O passareddu* è uno sviluppo di uno schema molto utilizzato nel melodramma italiano del primo Ottocento, la *lyric form*: AABA (cfr. Fabbri 2007); schema presente anche in diverse canzoni "popolari" dell'Ottocento (ad esempio *L'addio a Napoli* di Teodoro Cottrau, 1868, un pezzo molto fortunato che sarà reso famoso dalla registrazione di Enrico Caruso). Dunque, dando questa forma a *O passareddu*, Dotto ha efficacemente posto nella sua canzone una doppia evocazione: da un lato il canto lirico, dall'altro quello "popolare".

Qui di seguito viene presentata la distribuzione del testo poetico della prima ottava all'interno delle frasi musicali (cioè un distico per ogni frase, indicata con la lettera maiuscola; la frase, a sua volta, è articolata in due semifrasi, indicate da lettera minuscola):

A:

a

b

A1:

a

c

B:

d

d1

A2:

a

c

O passareddu, chi la notti canti
Forsi passannu a lu tò beni amatu,

'Ntra lu paisi va di la mia amanti
E diceci in quali peni m'hai truvatu;

Cuntacci lu suffiriri e li mè chiamì,
E comu d'idda sugnu 'namuratu,

E chi si nun rispunni a le mè amuri
lu certo murìu pri lu duluri.

Abbiamo visto come nella recensione del 1892 si lodi in *O passareddu* l'originalità, intesa in termini di genuino carattere siciliano. Questo del "sapore locale" è un aspetto centrale nelle preoccupazioni estetiche dell'epoca; ma in cosa consiste esattamente? A mio parere la

"sicilianità" del pezzo, a parte il testo poetico in dialetto, si manifesta nel profilo melodico e nel metro. *O passareddu* è in Re minore; ma alle scale di questa tonalità se ne aggiunge un'altra (es. 1), molto chiaramente designata nelle nove battute strumentali che aprono il pezzo, e che sono riproposte prima della seconda strofa:



es. 1: scala modale alternativa di *O passareddu*

Questa scala modale, con terzo grado minore, quarto e settimo innalzati e sesto abbassato, prevede l'intervallo melodico di seconda aumentata (Fa – Sol# e Sib – Do#), che infatti è utilizzato dal pianoforte nell'introduzione, e dal canto sulle parole *a lu tò beni*. Questa scala agisce in diversi canti popolari siciliani. A titolo d'esempio riporto il n. 270 della raccolta di Alberto Favara (Favara 1957, II: 159) (es. 2):

es. 2: canto 270 della raccolta di Favara

Stando ad Ottavio Tiby, «il più caratteristico canto popolare siciliano è fondato sulla sensazione modale e non sulla tonale» (Favara 1957, I: 23); ed effettivamente questa "sensazione" si coglie subito nella canzone di Dotto, grazie alla scala di cui abbiamo parlato. Una sicilianità melodica, dunque, la sua; ma anche il metro contribuisce a rinforzare il carattere. Dotto ha scelto 3/8, non 3/4 (che invece adopererà nella citata *Comu si campa?*...), probabilmente perché voleva evocare il rit-

mo della Siciliana, una danza, o un'aria con movenza di danza, che comincia ad apparire nel tar-do Seicento con le opere di Scarlatti, per affermarsi stabilmente nel secolo successivo. È vero che la Siciliana è normalmente in 6/8 o in 12/8; ma i fraseggi melodici della canzone di Dotto sono per gruppi di 4 battute, perciò all'ascolto si percepisce un respiro metrico di 12/8 - "siciliano", appunto.

Per concludere il discorso su *O passareddu*, ricordo che la citata recensione del 1892 ne lodava «la correttezza dell'armonizzazione». È un giudizio prudente, forse perché l'accompagnamento, molto regolare (con solo qualche accensione nella parte B), non appare particolarmente significativo. Ma forse Dotto, peraltro pianista esperto, ha fatto restare intenzionalmente il pianoforte sullo sfondo, perché voleva imitare gli accordi strappati di una chitarra. Inoltre la costruzione armonica è tutt'altro che scontata, come dimostrano la settima maggiore sul VI grado (Si⁷) alle battute 5-6 dell'introduzione pianistica, e l'oscillazione IV-VI (con semidiminuita) all'ottava battuta dello stesso. Insomma, a me pare che "l'armonizzazione" funzioni molto bene.

PASSAREDDU

Canzona Siciliana



passareddu, chi la notti cantu;
Forsi piisanmu a lu tò beni amatu,
N'tra lu paisi va di la misa amanti
E dicci in quali pechi m'hai truvatu;
C'ntaccu lu soffriri è il mè chianti,
E comu d'idda sugnu 'namuratu,
E chi si non rispunnì a lu mè amari
lu restu murirò pri lu duluri.

O passareddu, sti paroli cantu,
Tu chi fai la natura r'alligrari;
E la mè vita d'ogni gioia m'ata,
S'idda lu cori non mai voli dari.
Cà stessu aspetirò la tò vintu
E ti vintirò luntanu riturnari,
Purtannu la risposta addisiata
Di 'dda vacca, ch'è vern' haucarrata.

VERSIONE ITALIANA

Più sognella, i miei desiri cantu,
Tu che fai la natura r'alligrari,
E la mè vita d'ogni gioia m'ata,
S'idda lu cori non mai voli dari.
Cà stessu aspetirò la tò vintu
E ti vintirò luntanu riturnari,
Purtannu la risposta addisiata
Di 'dda vacca, ch'è vern' haucarrata.

Più sognella, i miei desiri cantu,
Tu che fai la natura r'alligrari,
E la mè vita d'ogni gioia m'ata,
S'idda lu cori non mai voli dari.
Cà stessu aspetirò la tua vintu,
E ti vintirò luntanu riturnari,
Purtannu la risposta addisiata
Della vacca che vern' haucarrata.

© 1984 G. M.

O PASSAREDDU

Canzona Siciliana

Musica di
P. DOTTO POLLACI

Adap' your tempo ♩ = 80

CANTO

Adap' your tempo ♩ = 80

pp

pp

pp

pas - saredd' am, chi la notti can - ti For - si pi - san - mu a lu tò beni a -
pri - an - tu - che lu mè - an - ti ar - resti e ar - resti a lu Em - pi - Pa - risi di - te - e - se - do - so

Proprietà G. RICCIARDI e C. Edizioni Smezzano, MIZELARDI
Tutti i diritti d'armonizzazione, riproduzione e trascrizione sono riservati.

© 1984 G. M.

3

ma - tu, Ntra lu pa - f - si va di la mia aman - ti
 da, Tu - te e du - ce di me pi - a - bi te - tu, E di - ci in quali
 ti, E di - ci in quali
 ti, E di - ci in quali

pp
 pe - ni mi ha - tra - ra - tu, Cù - sta - ci lu suf - fi - tie li mè chian -
 me - ca a - re si - a - fi - da, Ner - ca - de le me - pe - ni, an - te - no -

pp
 ti, E co - mo d'è - da su - gru mi ama - ra - tu, E chi s'è nun ri -
 da, Dall' al - me - te - go - fo - ad - le - cos - fi - do, fi - co - no - ch'è - de - no -

pp
 - spunta lu mè am - ti lu certu nu - ri - r'ò pr'è lu da - lu - ri.
 - f'ra - te e pa - r - fa - mo - re Se - r'è se - ca - fo - le - mar - ra - to - ab - bi - re - re.

© 1938 G. P.

O pas - sa - reddu, sti pa - roli a - sta - ta, Tu chi fai la na -
 ra - gion - gi - a - f - ca, E - te - tu, Tu chi fai la na -

tu - ra ra - li - gra - ri, E la mè vi - ta d'ò - gi - gio - ia
 - te - re - ra - ra - li - gra - ri, E la mè vi - ta d'ò - gi - gio - ia

mi - tu, S'è - da lu co - ri nun mi vo - li da - ri.
 no - tu, S'è - da lu co - ri nun mi vo - li da - ri.

© 1938 G. P.

Vola in aria na vucidda
cusi grata, cusì linna
chi lu cori già ni spinna
duci, duci, sinni vâ

L'amarini supra l'ali
l'equilibranu suspisa
ora cala ed ora issa
ora immobili [si] sta.

D'ogni pettu, d'ogni cori
cum avissi già la chiavi
duci, tenera e suavi
l'apri e chiudi a gusto sò

Trasi dintra sino all'alma
la solleva, l'accarizza
cu' na grazia, na diucizza
chi spiegari nun si pò.

Domenico Miceli (adotto da ora in poi il vero nome dell'autore) ha musicato in modo asimmetrico le due quartine che formano ogni strofa, assegnando una sequenza melodica di 12 battute alla prima quartina e di 16 (+2) alla seconda. Una frase musicale comprende le parole di due versi: sul primo si modella la prima semifrase, sul secondo la seconda.

	A:	4 bb
Vola in aria na vucidda	a	
cusi grata, cusì linna	a1	
	B:	4 bb
chi lu cori già ni spinna	b	
duci, duci, sinni vâ	c	
chi lu cori già ni spinna	b	4 bb
duci, duci, sinni vâ	c	
	C:	4 bb
L'amarini supra l'ali	d	
l'equilibranu suspisa	d1	
	D:	4 bb
ora cala ed ora issa	e	
ora immobili [si] sta.	e1	
	C:	4 bb
L'amarini supra l'ali	d	
l'equilibranu suspisa	d1	
	D:	4 bb (+2)
ora cala ed ora issa	e	
ora immobili [si] sta.	e1	

336 02

ALLA ILLUSTRISS. SIGNORA
TINA WHITAKER-SCALIA
Omaggio

VUCIDD
DUCI

Canto Siciliano
Primo Premio Concorso Whitaker

VERSI DI MICELI
Musica di

MARIO **F**LVVIO
*Prop. del Ed. per tutti i paesi
5040*
*(Tutti i diritti sono riservati)
Fr. 3.*

EDIZIONI G. VENTURINI
FIRENZE
Via dei Martelli, 49

ROMA
Via del Corso 187.

76
48

L'asimmetria notata poco fa (12 battute contro 16) deriva dal fatto che nella musica per la prima quartina la frase A non viene ripetuta, mentre è ripetuta B, e dunque la forma è ABB; per la seconda quartina vengono invece presentate di seguito le frasi C e D, ripetendo la stessa sequenza e ottenendo lo schema CDCD.

Mi sembra che, con questa soluzione A BB CD CD, Miceli abbia voluto ottenere uno scopo duplice: da un lato conservare un elemento tipico dei canti popolari, e cioè la ripetizione di piccole sezioni interne (l'archetipico AA BB, con le sue numerosissime varianti e interpolazioni);¹⁸ dall'altro esibire un tratto stilistico di *novità e originalità* (per usare i termini poc'anzi citati del recensore di *O passareddu*) attraverso uno schema di ripetizioni inusuale, che viene compreso appieno solo dopo ripetuti ascolti - o con l'analisi. L'originalità si manifesta anche nel fatto che l'inizio della ripetizione di B (sulle parole *chi lu cori*) è presentata non alla voce, ma al pianoforte. È una trovata che introduce un sapore di estemporaneità: come se il cantante, distratto, si dimenticasse di intonare la frase; il pianista allora gliela ricorda, e lui prontamente la riprende dal punto in cui gli viene offerta.¹⁹

Anche in *Vucidda duci* si possono notare le stesse qualità che la recensione del 1892 lodava in *O passareddu*. Infatti troviamo un'oscillazione tonale/modale, fonte di "sicilianità" nonché uno dei maggiori elementi di fascino del pezzo. L'impianto è Fa minore, ma ugualmente riscontriamo la scala modale identificata poc'anzi, con il quarto grado innalzato e il sesto abbassato - che sulle parole *na vucidda* si rivelano rispettivamente sensibile inferiore e superiore del quinto grado. Ma in più Miceli adopera anche il Sol bemolle, cioè il secondo grado abbassato della scala di Fa minore. Anche di questo elemento si trovano numerosi esempi nel canto popolare siciliano, che Tiby riporta al modo dorico della Grecia antica, a suo parere dominante nel folklore siciliano (e insisto a riportare il punto di vista di Tiby perché riflette sicuramente l'opinione di Alberto Favara, suo suocero; opinione che doveva essere nota tanto a Dotto, allievo di Favara, quanto a Miceli). Se ne veda un esempio nel canto n. 92 dalla raccolta di Favara, dove troviamo sia il quarto grado innalzato, sia il sesto ed il secondo abbassati (es. 3):



es. 3: canto n. 92 dalla raccolta di Favara

Quando vengono usati questi gradi (Si bequadro, Re bemolle, Sol bemolle) non ci sono modulazioni, ma brevissimi scivolamenti modalmente di notevole efficacia espressiva. La seconda sezione invece è tonalmente più articolata: presenta infatti (sulle parole *l'equilibrano suspisa*) una schietta modulazione alla regione della sottodominante (prima sull'accordo di Si bemolle minore, poi su quello di Sol minore settima), per poi proporre nelle note finali della melodia ancora il Sol bemolle, seguito dal Mi naturale (sensibile).

Vorrei far notare che il secondo grado abbassato, oltre che siciliano è anche fortissimamente napoletano; è infatti su di esso che viene costruito il famoso accordo di sesta napoletana. Ad esempio, una delle più felici canzoni pubblicate da Guillaume Cottrau (nell'undicesimo fascicolo dei *Passatempo musicali*, 1827), *La festa di Piedigrotta*, si chiude in un modo che richiama nettamente il segmento di *Vucidda duci* sulle parole *duci duci si nni va*. Ne *La festa di Piedigrotta* il tono d'impianto è Sol minore, e sulle parole *fare spatazzella* vediamo la melodia intonare gli intervalli Mi \flat -La \flat , e Re-Sol. Il primo è armonizzato con La \flat maggiore in primo rivolto, appunto la sesta napoletana, e il secondo con Sol minore in secondo rivolto, seguito dalla dominante Re che risolve sulla tonica (es. 4). Stando a Cottrau stesso, questo passo «fa per tre quarti il pregio della canzone *de fare spatazzella*».²⁰

In *Vucidda duci* c'è la stessa sequenza melodica - ma in Fa minore, perciò le quinte sono Re \flat -Sol \flat e Fa-Do, cui sostengono, anche qui, le armonie di Sol \flat maggiore in primo rivolto (la sesta napoletana), e Fa minore in secondo rivolto. La risoluzione invece è diversa, perché la funzione della dominante la assume il Sol \flat maggiore, trasformato in settima dal Mi del canto (enarmonicamente Fa \flat) (es. 5).

che suonano il corpo dell'accordo. L'effetto chitarra, però, è comunque un'evocazione, che non intende cancellare la presenza del pianoforte; infatti le prime sei battute presentano la stessa formula chitarristica ma su registri più dilatati con una melodia molto acuta, in realtà impossibili per una chitarra.

Le osservazioni fatte sin qui sul carattere e sullo stile delle due vincitrici ex aequo mi permettono di concludere il mio discorso con qualche osservazione comparativa. Vale infatti la pena di chiedersi: meritavano di vincere, queste canzoni? E sono davvero da considerarsi sullo stesso piano qualitativo?

Senza dubbio entrambe mostrano notevole qualità tecnica ed estetica. Quella di Miceli, *Vucidda duci*, è forse un po' più ingegnosa (come richiede «Fortunio») nel *word painting*, il rapporto espressivo fra parole e musica. Le due quinte "siculo-napoletane" di cui ho appena detto, con il loro slittamento cromatico, danno effettivamente la sensazione di un movimento tenero e leggero (*duci duci si nni va*). E quando, dopo la mobilità delle parole *ora cala ed ora isa*, con le sue rapide terzine di crome, si arriva alla staticità del verso *ora immobili si sta*, anche il respiro metrico ritorna alla calma scansione trocaica del 6/8, rinforzata dal solenne arpeggio che la melodia fa dell'accordo del secondo grado abbassato (Solb maggiore).

O passareddu di Dotto non ha la stessa stringente aderenza della musica al testo, ma il profilo della melodia è senz'altro efficace, con le sue accensioni seguite da subiti ritorni; e la posa spondaica sulle sillabe conclusive di ogni verso infonde al pezzo quella "mesta gravità" ricercata dai maestri del tardo rinascimento, usata qui per evocare la solennità del canto lirico siciliano.

Si può allora convenire che, pur con diverse declinazioni tecnico-espressive, i due pezzi possono effettivamente stare uno al livello dell'altro. Resta ancora da capire se si staccano dalle altre canzoni presentate. Farò un rapido confronto solo con la seconda classificata, *Caccia d'amuri* di Francesco Mantica, pubblicata nel 1893 dall'editore romano Edoardo Perino. Anche qui troviamo parole di Meli, metro di Siciliana (6/8), to-

nalità minore, evocazione della chitarra nell'accompagnamento; insomma tutti gli attributi della "sicilianità" che abbiamo notato nelle canzoni vincitrici. E nell'insieme il pezzo di Mantica è abbastanza arioso, con una scelta formale interessante: il testo è costituito da una sola ottava, ma il pezzo è ugualmente strofico, perché Mantica ha diviso l'ottava in due quartine, che diventano prima e seconda strofa. La musica delle due quartine è uguale, ma viene scritta per intero perché alla fine c'è una differenza: l'ultimo verso è ripetuto con il passaggio da Mi minore a Mi maggiore (ma l'ultimo accordo del pezzo è minore). Questa trovata è abbastanza intrigante, ma piuttosto nello stile della romanza da camera che in quello della canzone "popolare". Credo perciò che alla fine abbia nociuto alla fortuna del pezzo. Inoltre la fantasia melodica non sempre è felice, come si vede nel salto di sesta sul verso *Nun ti straccari tantu vita mia*, forse una volontà di *word painting*, ma non molto riuscita da un punto di vista schiettamente melodico (es. 8).



A conti fatti, penso si possa convenire con il giudizio della giuria, e riconoscere alle due canzoni vincitrici il loro pieno merito. Allo stesso tempo, e per tutto quanto ci ha mostrato l'analisi, non posso essere d'accordo con l'articolo de «La canzone siciliana» del 1909 prima citato, che, quando viene a parlare del concorso Whitaker, ne indica «risultati poco lusinghieri». ²³ Molto probabilmente dietro questo pronunciamento c'è l'ostilità verso Miceli che molti a Palermo nutrivano, e che può aver inquinato il giudizio della stampa sul concorso;

tanto più che altri ambivano a mostrarsi paladini della canzone siciliana, come dimostreranno gli altri concorsi che si succederanno negli anni, diversamente caratterizzati - e che indirettamente renderanno unico il concorso Whitaker.



VUCIDDA DUCI l...
CANZONE

Parole di MELI
Versione di ROSINI

Musica di
MARIO FULVIO

Andante

PIANOFORTE

pp

CANTO

Vols in a - ria us - va - c'òd - da cu - si gra - la cu - si
Fela in a - ria fò - ve fò - ve u - no co - no ce - ai

lin - us chi lu co - ri gik ni spin, us d'ò - ei d'ò - ei si mi vs.....
gra - fa ole nò l'ad, m'è - òri - a - fa ad in e - atad an d'ò.....

Prop. di G. Ricordi, Firenze - Roma. 3013

glia ni spin - na du - ci du - ci si uni va. La. ana.
 i - no - tra. fe ed in e - sta. et no va. D's. no.

eres.

- vi - ni su - pra l'a. li. l'a. qui. li - bra. nu - su - spi. sa. o. ra.
 - et - at. na. tal. et. al. tis. R. l'a. qui. li - bra. nu - su - spi. sa. o. ra.

eres.

noy an. tar.

ca - la. do - ra il - sa o - ra. im. mo - bi. li et sta. La. ana.
 as - se. ra di. ces. se. ra. im. mo - bi. le et sta. D's. no.

dim.

- vi - ni su - pra l'a. li. l'a. qui. li - bra. nu - su - spi. sa. o. ra.
 - et - at. na. tal. et. al. tis. R. l'a. qui. li - bra. nu - su - spi. sa. o. ra.

ca - la. do - ra il - sa o - ra. im. mo - bi. li et sta.
 as - se. ra di. ces. se. ra. im. mo - bi. le et sta.

ppp.

ppp.

per. do. na. ti.



- polare si sparpagliava per tutte le contrade della città, cantorellando la nuova canzone. I lazzaroni si fermavano ad ascoltarla, o seguivano il cantore per impararla; e siccome quel di Napoli era in festa, e le strade riboccavano di popolo, in capo ad alcune ore, migliaia d'orecchi l'avevano intesa, e la sera la sapevano tutti. Quella canzone durava un anno, sino alla festa seguente» (Monnier 1861: 264-265).
- 6 Nel fascicolo del 27 agosto 1891, cioè la settimana dopo aver annunciato il concorso della canzone siciliana, l'articolo *Le canzoni di Piedigrotta* dedicato all'imminente competizione settembrina esordisce compiaciuto: «Il fiasco colossale della canzone lombarda – *Fortunio* era stato profeta – della veneziana e della romana, ha ancora una volta dimostrato che la ove la tradizione non esiste e non è popolare il senso della luce e del canto, la canzone è una superficialità deplorabile. A Napoli è sempre di una grande importanza e di una vera necessità». Su «*Fortunio*», la musica e la canzone, cfr. De Martino 2005, e Privitera 2013.
- 7 Il collegamento fra il concorso e l'Esposizione è esplicitato nel frontespizio della versione a stampa di *Caccia d'Amuri*, di Francesco Mantica, seconda classificata. Vi si legge: «Premiata al Concorso Whitaker in occasione dell'Esposizione di Palermo».
- 8 Sull'attività concertistica e sulla personalità di Tina Whitaker, cfr. Giglio 1995.
- 9 Miceli diresse il Conservatorio dal 1887 al 1894; cfr. l'efficace sintesi biografica di Pugliese 2010, e Borsetta-Pugliese 2012. Sulla personalità degli altri membri della commissione rimando a Giglio 2015.
- 10 Questa, come le altre citazioni dalla stampa siciliana, sono tratte da Giglio 2015.
- 11 Pubblicata nel 1787, figura come n. VIII nella raccolta delle *Odè*, con il titolo *La ruci*. Delle quattro strofe originali, sono state utilizzate solo le prime due (cfr. Meli 1965: 342-343).
- 12 Pubblicata nel 1787, figura come n. II delle *Canzoni* (cfr. Meli 1965: 698).
- 13 Sui vincitori del concorso, cfr. Giglio 2010 e Giglio 2015.
- 14 L'interesse di Ricordi per la componente musicale dell'Esposizione di Palermo è dimostrata dal fatto che la «Gazzetta musicale di Milano» n. 5, del 31 gennaio 1892, contiene un lungo articolo intitolato *Esposizione nazionale di Palermo*, nel quale vengono riportati gli elogi della stampa locale allo spazio espositivo Ricordi: «Senza tema d'esagerare [scrive il «Corriere di Palermo»], in questi ultimi giorni la sezione più affollata di visitatori è stata quella degli strumenti musicali, dove la Casa editrice musicale G. Ricordi & C. di Milano, che oramai gode di rinomanza universale, e che fa vero onore alla nostra Italia, ha esposte fuori concorso le più scelte pubblicazioni del suo Stabilimento» (p. 78).
- 15 Per l'analisi del materiale musicale rimando allo spartito a stampa riportato integralmente nel presente saggio (Milano, Ricordi, s.d., lastra 95289), per gentile concessione della Biblioteca del Conservatorio di Milano. Dalla stessa fonte ricavo il testo poetico, fornendolo nella forma in cui vi compare – maiuscole iniziali comprese.
- 16 Anche per il materiale musicale dell'analisi di questo pezzo rimando allo spartito a stampa, qui riprodotto (Firenze-Roma, Venturini, s.d., lastra 5040).

- 1 Giglio 2015. Ringrazio Consuelo Giglio, sia per avermi proposto di scrivere questo saggio, sia per la generosità con cui ha messo a disposizione la grande quantità di materiali sulla canzone siciliana da lei reperiti. Rimando al suo saggio in questo volume per un inquadramento generale sulla nascita e lo sviluppo di una produzione siciliana di «canzoni popolari» (tema anticipato in Giglio 2010: 63 sgg).
- 2 Non sembri contraddittoria, in tale prospettiva, l'incattivazione di lingue e culture regionali, perché l'Italia umbertina costruisce le radici della nazione unita proprio esaltando le tradizioni dei diversi popoli che la compongono. Per un bilancio sul concetto di popolo nell'Italia dell'Ottocento, cfr. Bonaiuti 2011.
- 3 In questo concorso, agli aspiranti compositori viene data una poesia da musicare, unica per tutti i partecipanti, e il giudizio è gestito da una commissione presieduta da Lauro Rossi «direttore de lo colleggio de musica», cioè il Conservatorio (Stazio 1991: 92-93). In questo ultimo aspetto si nota una forte analogia con il concorso Whitaker.
- 4 Questa festa ha al suo centro una chiesa medievale dedicata alla natività di Maria, che sta ai piedi della galleria, detta «la grotta», scavata dai romani per attraversare la collina di Posillipo. A partire dal XIV secolo crebbe l'usanza del pellegrinaggio alla chiesa, diventando una grande festa popolare che cominciava la notte del 7 settembre e culminava l'8 – il giorno della Natività della Vergine. Quando poi l'8 settembre del 1744 Carlo di Borbone sconfisse in battaglia a Velletri le truppe tedesche, quel giorno venne dichiarato anche festa dell'esercito. Così ogni 8 settembre un'imponente parata attraversava la riviera di Chiaia, per terminare davanti alla chiesa di Piedigrotta fra il tripudio popolare (cfr. Mancini-Gargano 1991: 13 sgg).
- 5 Una bella descrizione di cosa succedesse a Piedigrotta ce la dà Marc Monnier, scrittore italo-svizzero che aveva a lungo vissuto a Napoli: «Il di precedente alla festa di Piedigrotta [...] una tal quale assemblea poetica si raccoglieva nella grotta di Posillipo, ed ivi quegli accademici sbracciati si confidavano le loro ispirazioni recenti: si sceglieva la migliore, ed ella veniva sul momento corretta, od almeno (poiché la correzione non è di rigore in tal genere di poesia) veniva compiuta. Ognuno vi aggiungeva qualcosa, vi portava la sua rima, la sua idea, la sua immagine, l'amor suo. Terminate le parole si dava opera alla musica: quel Metastasio collettivo chiamava il suo maestro, ed il Rossini non si faceva aspettare, egli provava un'aria, che l'assemblea modificava a piacer suo, come aveva fatto per le parole, ed in poco tempo la canzone era festa. Si trattava allora di diffonderla; ma nessuno di quegli uomini sapeva legger né scrivere: dove trovare un editore? L'indomani del giorno, in cui s'era adunata, l'accademia po-

17 Riporto la versione del testo che è data nella stampa della canzone, integrata dal "si" mancante nell'ultimo verso della prima strofa, il quale peraltro compare nelle parole sotto la musica.

18 Sulla forma delle canzoni napoletane, cfr. Privitera 2011.

19 Un espediente simile, ma per esprimere una diversa situazione affettiva, si trova nella versione di *Fenesta ca lucini* pubblicata da Guillaume Cottrau nel supplemento del 1843 ai *Passatempi musicali* (25 nuove canzoni nazionali napoletane): la melodia ha la forma AA BB, e la prima metà del secondo B non è cantata ma suonata al pianoforte. È alquanto probabile che Miceli conoscesse questa melodia, vista la predilezione del padre per la canzone napoletana, anche in veste di esecutore.

20 Da una lettera del 30 maggio 1838 di Guillaume Cottrau, nella quale si legge che le due quinte *Mib-Lab*, *Re-Sol* erano state introdotte dal fratello Félix: «Ricordo che nella *Festa di Piedigrotta* io afferrai al volo le due quinte che Félix vi metteva del tutto naturalmente» (Cottrau 2010: 100). L'esempio musicale è tratto da Cottrau [1865].

21 Cfr. Chemi 1996: 29. L'esempio musicale è tratto da Di Giacomo [1960].

22 L'esempio musicale 7 è preso dallo spartito reperibile online nella Petrucci Music Library (imslp.org).

23 Cit. in Giglio 2015.

Bibliografia

Bonaïuti Gianluca 2011, *Popolo*, in "Atlante culturale del Risorgimento. Lessico del linguaggio politico dal Settecento all'Unità", Roma-Bari, Laterza: 237-250.

Borsetta Maria Paola - Pugliese Annunziato (a cura di) 2012, *Giorgio Miceli e la musica nel Mezzogiorno d'Italia nell'Ottocento*, Atti del convegno internazionale di studi, Arcavacata di Rende, 3-5 dicembre 2004, Vibio Valentia, Spilinga, Istituto di bibliografia musicale calabrese.

Carnesecchi Riccardo (a cura di) 1995, *Quel che ghe vol. Le canzoni del Redentore (1866-1935)*, Vicenza, Neri Pozza.

Chemi Tatiana 1996, *Mario Costa tarantino napoletano. Contributo alla storia della canzone napoletana*, Napoli, Bellini.

Cottrau Guglielmo [1865], *Passatempi musicali, raccolta completa delle canzoni napoletane composte da Guglielmo Cottrau*, Napoli, Regio stabilimento musicale di Teodoro Cottrau, [ca. 1865].

Cottrau Guglielmo 2010, *Lettere di un melomane, con altri documenti sulla prima stagione della canzone napoletana*, a cura di Massimo Distilo, prefazione di Massimo Privitera, Reggio Calabria, Laruffa.

De Martino Pier Paolo 2005, *Napoli musicale fin de siècle nelle pagine di «Fortunio», in Napoli musicalissima. Studi in onore del 70° compleanno di Renato Di Benedetto*, a cura di Enrico Careri e Pier Paolo Maione, Lucca, LIM: 211-233.

De Martino Pier Paolo - Cuozzo Mariadelaide 2008, *In punta di penna e di matita. critica e iconografia della canzone napoletana nella 'cultura delle riviste'*, in "Studi sulla canzone napoletana classica", a cura di Enrico Careri e Pasquale Scialò, Lucca, LIM: 5-77.

Di Giacomo Salvatore [1960], *Canzoni napoletane*, Napoli, Bideri.

Fabbri Paolo 2007, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT.

- Favara Alberto 1997, *Corpus di musiche popolari siciliane*, a cura di Ottavio Tiby, 2 voll., Palermo, Accademia di scienze, lettere e arti.
- Giglio Consuelo 1995, *Tina Whitaker e la musica a Palermo nella belle époque*, in Rosario Lentini e Pietro Silvestri (a cura di), "1 Whitaker di Villa Malfitano", atti del seminario di studi Palermo 16-18 marzo 1995, Palermo, Fondazione Giuseppe Whitaker: 339-364.
- Giglio Consuelo 2010, *La modernità raggiunta: il rinnovamento musicale a Palermo tra Otto e Novecento attraverso la stampa periodica specializzata*, «teCLa. Rivista di temi di critica e letteratura artistica», n. 2, 29 dicembre 2010, pp. 50-84, consultabile all'indirizzo https://www1.unipa.it/tecla/rivista/2_rivista_giglio.php: 50-84.
- Giglio Consuelo 2015, *Un genere dimenticato: la canzone siciliana a Palermo (1880-1940)*, nel presente volume.
- Mancini Franco - Gargano Pietro 1991, *Nel segno della tradizione. Piedigrotta: i luoghi le feste le canzoni*, Napoli, Guida.
- Meli Giovanni 1965, *Opere*, a cura di Giorgio Santangelo, 2 voll., Milano, Rizzoli.
- Monnier Marc 1861, *L'Italia è la terra dei morti?*, prima edizione italiana, Napoli, Morelli.
- Privitera Massimo 2011, «Ogne canzone tene 'o ritornello». *Osservazioni su come sono fatte le canzoni napoletane*, in "La canzone napoletana. Le musiche e i loro contesti", Atti del convegno, Napoli, casa Murcolo-Palazzo Maddaloni, 4-5 giugno 2010, a cura di Enrico Careri e Anita Pesce, Lucca, LIM: 9-33.
- Privitera Massimo 2012, *Canzoni, ariette, gondolè, barquette*, in "La canzone, il mare", Atti del Convegno, Università di Napoli "Federico II", 3 giugno 2011, a cura di Enrico Careri e Simona Frasca, Lucca, Libreria musicale italiana: 13-37.
- Privitera Massimo 2013, *La nostra canzone. «Fortunio» tra vecchie e nuove canzoni (1888-1899)*, in "La canzone napoletana. Tra memoria e innovazione", a cura di Anita Pesce e Marialuca Stazio, s.l., CNR-ISSM: 165-182.
- Pugliese Annunziato 2010, s.v. *Giorgio Miceli*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", Volume 74, versione online, http://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-miceli_%28Dizionario-Biografico%29/
- Sergi Giuseppe 2011, *La Tavola Rotonda, 1891-1897. La storia, gli astori, i contenuti e la canzone*, tesi di laurea magistrale, Università degli studi di Palermo, a.a. 2010/2011.
- Sergi Giuseppe 2014, *La belle époque della canzone napoletana (1880-1914). Il dialogo tra repertorio e critica stilistica coeva in una prospettiva storico-analitica*, tesi di dottorato, Università degli studi di Pavia, a.a. 2013-214.
- Stazio Marialuca 1991, *Orolemio. La canzone napoletana - 1880/1914*, prefazione di Alberto Abbruzzese, Roma, Bulzoni.
- Valente Isabella 2008, *Sogno di una notte di fine estate. Pittori e scultori napoletani al servizio della canzone*, in *Studi sulla canzone napoletana classica*, a cura di Enrico Careri e Pasquale Sciulò, Lucca, LIM: 157-191.
- Viscardi Rosa 2005, *Canta Napoli illustrata. Paradigmi iconografici dell'industria culturale partenopea tra Otto e Novecento*, s.l., Sigmilibri.