

# *Varietà di codici e finalità espressive nei testi dei cantautori siciliani*

di Michele Burgio\*

## *1. Plurilinguismo e canzone d'autore*

Negli ultimi venti anni, lo studio linguistico dei testi delle canzoni è entrato a far parte degli interessi degli specialisti, che ad esso hanno dedicato contributi sempre più frequenti ed approfonditi<sup>1</sup>, senza dedicare all'aspetto del plurilinguismo specifica attenzione. I più recenti studi sul plurilinguismo letterario, infatti, hanno riguardato soprattutto la prosa dell'ultimo secolo. Il testo di una canzone, per la sua necessaria aderenza ad una struttura musicale che lo contiene, ha numerose possibilità di sperimentazione espressiva: vi è uno *spazio* che va *riempito* in modo che la connessione tra musica e parole risulti avere un significativo grado di armonia. Nel momento della composizione, la parola è ancilla della musica, sebbene poi si dimostri la vera depositaria del messaggio comunicativo: nella fruizione è la musica che fa da sottofondo alle parole, è il ritornello che “rimane impresso” e chiunque canticchia, anche se non ha alcuna competenza musicale.

I testi dei quattro autori analizzati hanno una certa uniformità di registro che potrebbe porli sullo stesso piano, quello appartenente al

\* Università degli Studi di Palermo.

<sup>1</sup> Si segnalano alcuni titoli di interesse generale quali E. Coveri (a cura di), *Parole in musica. Lingua e poesia nelle canzoni d'autore italiana*, Interlinea Edizioni, Novara 1996; G. Cartago, «La lingua della canzone», in I. Bonomi, A. Masini, S. Morgana (a cura di), *La lingua italiana e i mass media*, Carocci, Roma 2003 ed il recente G. Antonelli, *Ma cosa vuoi che sia una canzone*, il Mulino, Bologna 2010. Per la Sicilia, è imprescindibile la recente monografia di R. Sottile, *Il dialetto nella canzone italiana degli ultimi venti anni*, Aracne, Roma 2013.

filone lirico-espressivo della canzone italiana<sup>2</sup>: è quindi esclusa una prospettiva di tipo continiano, che pure potrebbe costituire un punto di vista interessante per analisi di altri (cant)autori<sup>3</sup>; la variazione, in questo caso, interessa la scelta del codice linguistico e, quantunque di un certo interesse, non risulterebbe altrettanto ricca sul piano dell'uso dei registri.

Nella composizione di una canzone, la scelta del codice è generalmente dettata, ancor prima che dalla competenza linguistica, dall'origine geografica di chi la scrive. La canzone d'autore in Italia è prevalentemente composta in italiano, ma assai spesso i cantautori hanno effettuato incursioni nel dialetto della loro terra di origine<sup>4</sup>, sebbene si tratti di esperienze che, soprattutto in un primo tempo, quasi mai hanno organicità o carattere programmatico<sup>5</sup>.

## 2. *Gli autori analizzati: Carlo Muratori, Fratelli Mancuso, Franco Battiato, Pippo Pollina*

Nella valutazione della produzione linguistica, sia essa legata alla quotidianità o alla sfera miratamente espressiva (artistica o comunicativa

<sup>2</sup> Cfr. L. Coveri, *La canzone e le varietà dell'italiano. Vent'anni dopo* (1999-2010), in A. Miglietta (a cura di), *Varietà e variazione. Prospettive sull'italiano. In onore di Alberto Sobrero*, Congedo, Bari 2012, pp. 107-17.

<sup>3</sup> Per esemplificare con riferimenti noti e recenti, si pensi alla creatività estemporanea di autori come Lucio Dalla (celebri i suoi riempitivi in *grammelot*), all'intermezzo ludico tedeschizzante di Fabrizio De André in Ottocento (*Ein klein pinzimonie wunder matrimonie...*) al lessico onomatopeico/simbolico/mistilingue ricostruito da Zucchero (senza addentrarsi *nei d'illusì smammai* di *Dune Mosse*, basta fermarsi ai recenti titoli *Chockabeck*, *Baboomba*, *Spicinfrin Boy*, *Didondio*), all'uso dei registri in cantautori come Vinicio Capossela o Paolo Conte (per il quale cfr. a titolo esemplificativo lo studio di M. Bico e M. Guido, *Paolo Conte. Un rebus di musica e parole*, Carocci, Roma 2011).

<sup>4</sup> A partire da Domenico Modugno, pugliese che ha cantato per lo più in salentino e siciliano, sino al milanese di Gaber, Jannacci e Vecchioni, passando per il romanesco di Venditti e il modenese di Guccini, per limitarsi ad alcuni esempi rappresentativi.

<sup>5</sup> Se si escludono le esperienze di *folk revival* degli anni Settanta, che trovano in Rosa Balistreri la figura preminente per la Sicilia, accanto a giovani gruppi come *Taberna Mylaensis* o *I Cilliri* che fanno tesoro delle esperienze partenopee della *Nuova Compagnia di Canto Popolare*, l'album di svolta è *Crêuza de mä* (1984) di Fabrizio De André, che consacra il connubio tra cantautorato colto e dialetto locale. Per ciò che riguarda il grande mercato nazionale, vanno anche segnalate le precedenti fondamentali esperienze del primo Pino Daniele, che scrive gli album *Terra mia* (1977) e *Pino Daniele* (1979) in dialetto napoletano e di Pierangelo Bertoli che nel 1978 scrive un intero album, *S'at ven in meint*, in dialetto sassolese.

in genere), non si può, quando ciò è possibile, non tenere conto del contesto ove è maturata la conoscenza e la competenza del parlante/scrivente. Se da sempre l'approccio sociolinguistico ha tenuto conto di variabili (prevalentemente diastratiche e diafasiche) preesistenti al momento della raccolta e dell'analisi dei dati, valorizzando anche le autovalutazioni prodotte nelle autobiografie linguistiche, la stessa cosa è opportuno tentare quando si provi ad interpretare le dinamiche di scelta e di scarto nella produzione letteraria ed artistica in genere. Di questo sembra essere persuasa Marina Castiglione quando pone come fondamento di otto casi di studio su scrittori siciliani proprio la loro dimensione linguistica (auto)biografica<sup>6</sup>.

I quattro artisti presi in considerazione hanno percorsi di vita profondamente differenti, talvolta opposti, e rappresentano quattro diverse realtà musicali e composite. Gli unici tratti comuni a tutti sono l'essere nati in Sicilia e l'adoperare nella scrittura dei loro testi sia l'italiano che il dialetto che altre lingue. Per il resto:

- Carlo Muratori scrive principalmente in siciliano ed è un musicista nato e cresciuto artisticamente in Sicilia. Siracusano, maestro di chitarra classica, inizia la sua carriera fondando un gruppo di folk revival, *I Cilliri*, attivi tra la fine degli anni Settanta ed i primi anni Ottanta. Nel 1987 pubblica un album d'autore in siciliano e da allora intraprende un percorso che lo conduce a scrivere e a cantare testi scritti da lui in dialetto;
- il duo dei Fratelli Mancuso, costituito da Enzo e Lorenzo, invece, pur scrivendo principalmente in siciliano, ha un percorso personale ed artistico che si svolge fuori dalla Sicilia. Nativi di Sutera (CL), si trasferiscono giovanissimi a Londra come metalmeccanici. Tornati a vivere in Italia, si stabiliscono in Umbria, dove vivono da venticinque anni;
- Franco Battiato, autore che scrive principalmente in italiano, è cresciuto artisticamente fuori dall'isola, ma è tornato a risiedervi una volta raggiunta la popolarità. Nativo di Riposto (CT), è uno dei più importanti cantautori italiani. Emigrato a Milano all'età di vent'anni, ha iniziato la sua carriera negli anni Sessanta cantando canzoni di protesta e romantiche, in seguito ha sperimentato diversi generi, avanguardistici e tradizionali;
- Pippo Pollina scrive e canta principalmente in italiano ed è uno dei cantautori italiani più apprezzati in Svizzera ed in Germania, anche se misconosciuto in Italia. Ha iniziato la sua carriera alla fine degli anni Settanta fondando il gruppo folk degli *Agricantus*. Nel 1987 pubblica

<sup>6</sup> Si cfr. M. Castiglione, *Dal plurilinguismo domestico al plurilinguismo letterario. Casi di studio in Sicilia*, in *The Italianist*, vol. 32, 2012, III, pp. 321-44.

il primo di quasi venti album da cantautore. Palermitano, vive da molti anni a Zurigo.

Schematizzando, le essenziali esperienze biografiche possono essere così riassunte:

Tabella 1

	Muratori	Mancuso	Battiato	Pollina
Ha come lingua di primo apprendimento il siciliano	sì	sì	sì	no
Adopera prevalentemente il siciliano	sì	sì	no	no
Ha fatto le prime esperienze discografiche in Sicilia	sì	no	no	sì
Risiede attualmente in Sicilia	sì	no	sì	no

### 3. Italiano e siciliano. Due facce della stessa identità

I due cantautori che scrivono principalmente in dialetto, fanno un uso profondamente diverso dell’italiano. Nel caso dei Fratelli Mancuso, infatti, esso ricorre in fase di scrittura del testo una sola volta<sup>7</sup> e integralmente, nella canzone *Tu pensami*, scritta per una fiction RAI, *Donne di mafia*. Questa scelta ha probabilmente alla base una separazione dei codici molto netta anche negli usi reali degli artisti che esercitano il dialetto abbandonato nella giovinezza soltanto quando tornano in visita al loro paese, ma vivono ed operano in Umbria, dove interagiscono con gli altri soltanto in italiano. Per i Fratelli Mancuso, il dialetto è il codice linguistico della dimensione domestica e della sfera intima dei ricordi e dei sentimenti. Artisticamente, essi ne hanno fatto una lingua lirica, altamente letteraria e scevra da forti connotazioni areali:

*Medica forti chista ferita  
c'un po' d'acitu, c'un po' di meli  
cu l'occhi trasi ni li ma vini  
e beni sia o dannazioni.  
Apri si vo' anchli li porti a lu 'nfernū  
ma tenimi la manu mentri sprofundū  
e salva almenu, salva lu ma sintimentu  
da chisti vampi, vampi vidi chi anti su!  
[...]*

*Medica forte questa ferita  
con un po' di aceto, con un po' di miele  
entra con gli occhi nelle mie vene  
e bene sia, o dannazione.  
Apri se vuoi anche le porte all'inferno  
ma tienimi la mano mentre sprofondo  
e salva almeno, salva il mio sentimento  
da queste vampe, vedi quanto sono  
alte!*

da *Suli su l'uri, Cantu* (2003).

<sup>7</sup> Se si esclude l’introduzione parlata di *Lu munnu bellu* (2005) dove viene recitato, tradotto in italiano, il testo che verrà in seguito cantato.

Ben diversa è la condizione di Carlo Muratori, che da sempre nella sua produzione ha alternato siciliano ed italiano, sebbene con una forte predominanza del primo. A differenza dei Fratelli Mancuso, egli adopera i due codici in una situazione di *code-switching* all'interno dello stesso testo, come è possibile osservare, ad esempio, nella *title-track* *Stella Maris*<sup>8</sup>:

[...] Inseguiti dai saraceni,  
combattuti dal destino,  
incalzati dai tramonti:  
*Tu m'ha dari li to' beni,*  
*ju ti lassu lu me mali.*  
*Tu m'ha dari li to' beni*  
*ju ti lassu lu me mali.*  
*Stella Maris m'havi a salvari*  
*de' timpesti di 'stu mari,*  
*Stella Maris m'havi aiutari,*  
che si possa ritornare!  
alle sponde dove una donna  
adesso è stanca di aspettare,  
su quest'acqua color del vino,  
quello che sporca il bicchiere [...]

Tu devi darmi i tuoi beni  
io ti lascio il mio male

*Stella Maris*, proteggimi  
dalle tempeste di questo mare  
*Stella Maris* aiutami

da *Stella Maris, Stella Maris* (1996).

Nell'esempio che segue, tratto da un altro brano dello stesso album, Muratori esordisce con due strofe in siciliano, per poi abbandonarlo recisamente e definitivamente nell'intermezzo e nelle strofe successive: paradossalmente, ciò che è vissuto in sincronia, l'incontro frequente per le strade rurali di automobili e greggi, si svolge in siciliano, mentre il ricordo d'infanzia viene narrato in italiano:

<sup>8</sup> I testi vengono riprodotti secondo l'ortografia riportata nei rispettivi libretti allegati al supporto sonoro, con il solo intervento di segnalare in tondo l'italiano e in corsivo gli altri codici. Quando i testi non vengono integralmente riportati, ho provveduto al recupero attraverso le pagine internet ufficiali degli artisti. Nei rarissimi casi in cui i testi fossero in ogni modo irreperibili, ho provveduto ad una trascrizione fono-ortografica molto semplificata. In alcuni casi sono stati gli stessi autori a fornirmi i testi mancanti. Per questo motivo, rivolgo un doveroso ringraziamento a Carlo Muratori e ad Enzo e Lorenzo Mancuso.

[Strofa 1 - siciliano]  
 [...] e tutti quanti poi  
 s'ammiscunu,  
 li cani, i picurari, i pecuri, li  
 machini,  
 li pecuri, li machini,  
 ppi 'n pezzu di strtuni.  
 E ansemi iddi caminanu  
 ppi 'n pezzu di stratuni.

Un pezzo di strada vuoi fare  
 con me  
 solo per poco.  
 Rallenta la corsa, non chiedere  
 solo per poco.

Cartoni di stracci e di vecchie  
 bambole,  
 portavo ogni mese ai miei  
 amici zingari.  
 Gli sguardi e le facce che mi  
 accoglievano  
 baracche e miseria ripulivano  
 [...]

[Strofa 4 - italiano]

strofa 2

e tutti quanti poi si mescolano  
 i cani, i pastori, le pecore,  
 le auto  
 le pecore, le auto  
 per un pezzo di strada  
 e insieme camminano  
 per un pezzo di strada

intermezzo

strofa 3

da *Li cani, i picurari, i pecuri, li machini*, Stella Maris (1996).

Attraverso uno sguardo all'intera produzione, si apprezza l'assenza di una precisa regolarità compositiva, i due codici si alternano e si incrociano come se fossero interscambiabili, sfociando talvolta, anche se di rado, nel *code-mixing*, come è possibile appurare mettendo a confronto due versioni del testo di un brano, composto in siciliano ma registrato poi su album adoperando entrambi i codici.

*Bedda cu'u sa se tornu...*  
*Bedda dumani partu*  
*ca la guerra è pani e lacrimi.*  
*Era un camiu o n'animali?*  
*L'occhi nun lo pottinu taljari.*  
*era un lampu senza tronu*  
*leggiu leggiu comu'n fogghiu*  
*di giornali.*  
*Comu pampina d'aranci*  
*sugnu un ventu, sugnu un volu*  
*Camu lama di rasolu*  
*tagghiu drittu lu lizolu di lu celu*

*Bedda cu'u sa se tornu...*  
*Bella domani parto*  
*che la guerra è pane e lacrime.*  
*Era un camion o un animale?*  
*L'occhi nun lo pottinu taljari.*  
*Era un lampo senza tuono*  
*leggiu leggiu comu'n fogghiu*  
*di giornali.*  
*Comu pampina d'aranci*  
*sono il vento sono in volo.*  
*Come lama di rasoio*  
*taglio in due il lenzuolo del mio cielo.*

*Bedda cu' u sa se tornu...  
Bedda dumani partu  
ca la guerra è pani e lacrimi.  
Nun c'è guerra senza n-mortu  
nun c'è n-mortu senza paci  
nun c'è guerra senza curpa  
nun c'è curpa ppi la cruci! [...]*

*Bedda cu' u sa se tornu...  
Bella domani parto  
che la guerra è pane e lacrime.  
Non c'è guerra senza un morto  
non c'è un morto senza pace  
non c'è guerra senza colpa  
nun c'è curpa ppi la cruci! [...]*

da *Nassiriya, La padrona del giardino* (2008)<sup>9</sup>.

Le composizioni che l’artista siracusano ha concepito integralmente in italiano sono molto rare, anche se presenti sin dal primo album da cantautore, *Afrodite* (1987): a quell’esperienza risale infatti *Leru leru* che, a dispetto (o forse proprio in funzione!) di un titolo che riprende una onomatopea comune dei ritornelli siciliani, è interamente in italiano. Se si esclude *Rosamarina* (ancora una volta un titolo in siciliano<sup>10</sup>!), contenuta in *Plica Polonica* (2000) ma scritta da Gianpiero Mazzone, bisogna arrivare all’ultimo lavoro edito, *La padrona del giardino* (2008) per avere altri testi italiani monolingui (*Il tamburo*, *L’amore che beve*, *Cantari cantari*, *Il sipario*). Quest’ultimo lavoro, inoltre, si può definire compiutamente plurilingue, giacché non vi è una prevalenza dell’italiano o del siciliano, oltre ad una massiccia introduzione di inserti di altre lingue europee.

Sebbene il motore primario alla base del mistilinguismo muratoriano venga da lui stesso identificato con «un’esigenza di natura creativa; rendere particolari passaggi melodici più coerenti alle strutture fonetiche del linguaggio»<sup>11</sup>, non va escluso che alla base di questa scelta vi sia anche una volontà di ampliare il proprio pubblico e di gratificarne un maggior numero nei sempre più frequenti concerti al di là dello Stretto, data la consapevolezza che la canzone dialettale è ancora oggi considerata un settore “di nicchia”, che esclude quasi automaticamente dai circuiti della grande distribuzione. La dinamica serrata italiano/dialetto in Muratori rispecchia apertamente la condizione dell’artista

<sup>9</sup> Il testo a destra è quello pubblicato sul disco, quello a sinistra la stesura originale, inedita, del brano che io ebbi modo di ascoltare più volte, la prima delle quali durante un concerto che l’artista tenne, insieme a Riccardo Tesi, al Teatro Al Convento di Palermo l’11 marzo 2004.

<sup>10</sup> Il titolo è preso in prestito da una *ninna nanna di la naca* che Muratori inserisce tra le strofe, tratta da una registrazione effettuata sul campo a Calamonaci dai ricercatori del *Folkstudio* di Palermo.

<sup>11</sup> Intervista a Carlo Muratori inedita realizzata da Roberto Sottile durante la stesura di Sottile, *Il dialetto nella canzone*, cit.

che, dialettofono e colto, padroneggia entrambi i codici e li alterna nella comunicazione quotidiana. A questo si aggiunga che la sua varietà dialettale di area orientale gode di maggior prestigio rispetto a quella centrale dei Fratelli Mancuso<sup>12</sup>.

La frattura nell'uso quotidiano dei codici si riverbera nella produzione degli altri due artisti. In Battiato e Pollina la ricorrenza italiano/siciliano è diametralmente opposta ma la dinamica soggiacente è la stessa. Qui entrambi gli autori adoperano il siciliano come scelta marcata, consapevoli di conferire un tocco di preziosismo presentando un testo vernacolare ad un pubblico internazionale già acquisito. Come nel caso dei Fratelli Mancuso, il vivere o l'avere a lungo vissuto fuori dalla Sicilia ha determinato una scissione dei due codici che non si presentano mai alternati nei testi. In entrambi gli autori, la tematica connessa al dialetto è il rapporto con la propria terra e la propria infanzia; il siciliano non è quasi mai un codice da adoperare liberamente, in alternativa all'italiano. Tra i due artisti, comunque, vi è anche un rapporto profondamente diverso con la dialettalità: Battiato ha il siciliano come lingua di primo apprendimento, essendo cresciuto in un piccolo centro negli anni Cinquanta, Pollina ha assorbito meno dialetto nella Palermo borghese degli anni Settanta.

Battiato pubblica complessivamente quattro canzoni in siciliano: *Stranizza d'amuri* (1979), *Veni l'autunnu* (1988), *Il cammino interminabile* (2001), *'U cuntu* (2009). Come si è detto non vi è mai mescolanza tra italiano e siciliano: semmai quest'ultimo si mescola con lingue connesse, il superstrato arabo (si veda l'esempio più avanti in PAR. 4) ed il sostrato latino:

[...] <i>nan sacciu cchi fu aieri visti 'a motti</i>	Non so come, ieri ho visto la morte
<i>addummisciuta 'nda 'n'agnuni</i>	addormentata in un angolo
<i>nan si uosi arrusbigghiari</i>	non si è voluta risvegliare
<i>Hic et nunc non habeo dispositionem mentis</i>	Qui ed ora non ragiono il mondo è impazzito
<i>latus mundi insanus est</i>	negativamente ispirato
<i>malus imbutus malis libidinibus.</i>	da cattive passioni

da *'U cuntu, Inneres Auge* (2009).

Nel dialetto di Battiato è fortemente avvertibile la provenienza geografica dell'autore: ancor prima che per elementi lessicali, per la

<sup>12</sup> Sul basso prestigio linguistico della varietà centrale nella canzone siciliana degli artisti nisseni, si veda l'esempio riportato ivi, p. 127.

realizzazione fonetica (l'assimilazione dei nessi *-rt-*, *-rc-*, *-rn-*) o le varianti morfologiche (*ièumu* ‘andavamo’ piuttosto che *ìamu* o *annàvamu*):

[...] ièumu *a caccia di lucettuli,*  
*a litturina da Cicumetnea*  
*i saggi ginnici ‘u Nabuccu*  
*a scola sta finennu.*  
Man manu ca passunu i ionna [...] andavamo a caccia di lucertole  
la litturina della Circumetnea  
i saggi ginnici, il Nabucco  
la scuola sta finendo  
Man mano che i giorni passano  
da *Stranizza d'amuri, L'era del cinghiale bianco* (1979).

Nel repertorio di Pippo Pollina vi sono tre brani scritti da lui in siciliano: *Luntanu* (1988), *Banneri* (2003) e *Ti vogghiu beni* (2014). Il codice è qui adoperato in autonomia, non vi sono commistioni né con l’italiano né con le altre lingue: il dialetto è lingua a sé, alla pari delle numerose lingue d’oltralpe apprese dal cantautore palermitano. Il risultato è una lingua di *koinè* sovraregionale, dove non mancano forzature o imprecisioni:

[...] U sacciu ca lu ciumi è siccu  
no vadduni  
tarda l'autunnu tarda l'invernu  
vacanti a spiga dintra i granai. [...] lo so che il fiume è asciutto nella valle  
da *Ti vogghiu beni, L'appartenenza* (2014)

laddove *spiga* è forma più recente e meno diffusa di *spica*, l’italianismo *tardari* non ha attestazioni sul vs<sup>13</sup>, così come è inesatto un ipotetico \**granàiu* (sarebbe da preferirsi il plurale di *granaru*, *granari* o *granara*, lemma per indicare il granaio comunque meno diffuso del tipo lessicale *magasenu*). A confermare la bassa competenza del dialetto di Pollina, vi è la realizzazione ipercorretta dell’avverbio siciliano *senza*, omografo e omofono in italiano, che diventa *sinza*:

[...] e chianciu sinza sapiri nenti  
e nenti vogghiu sapiri  
sulu li to occhi mi ponnu taliari  
sulu li to pinseri mi ponnu tuccari [...] e piango senza sapere niente  
e non voglio sapere niente  
solo i tuoi occhi possono guardarmi  
solo i tuoi pensieri possono toccarmi  
da *Canzone Quarta, Ultimo volo* (2007).

<sup>13</sup> G. Piccitto, G. Tropea, S. C. Trovato (a cura di), *Vocabolario Siciliano*, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, Palermo-Catania 1977-2003, 5 voll.

#### *4. Lingue straniere: esperienza, ideologia, evocazione*

Prima o poi, quasi tutti i cantanti italiani di successo interpretano brani loro o di altri in lingue diverse dalla propria. La ragione di ciò è prevalentemente commerciale e si tratta per lo più di traduzioni destinate al mercato estero o di *cover* di autori stranieri. Lo stesso Battista ha pubblicato interi album in inglese e spagnolo destinati ai mercati dei paesi anglofoni, iberoromanzi e ispanoamericani.

La commistione tra differenti varietà linguistiche nazionali sin dalla stesura di una canzone ha invece avuto sino agli anni Sessanta un fine prevalentemente ludico (su tutti, si pensi all'anglo-napoletano di Renato Carosone). Il genere cantautorale affermatosi negli anni Settanta ha invece promosso spesso la commistione tra lingue, affidando ad essa altri valori. Nella lingua straniera si è ora vista la possibilità di aprirsi a modi comunicativi più contemporanei in una società sempre più mobile ed interculturale, anche per esperienze personali di vita o di rapporti con altri paesi, ora si è individuato invece un preciso riferimento di tipo politico-ideologico, ora una semplice evocazione di popoli e culture lontane nello spazio ma vicine nelle radici culturali e/o spirituali.

La tendenza centrifuga verso le altre lingue ricorre meno spesso nei due cantautori che si esprimono principalmente in siciliano. Sia per Carlo Muratori che per i Fratelli Mancuso le ricorrenze sono poche. Vi è comunque una differenza di motivazioni alla base del plurilinguismo: se per i fratelli di Sutera le ragioni sono per lo più di tipo esperienziale, Muratori arriva alla composizione plurilingue solo in tempi recenti, nel suo ultimo album in studio, quello in cui la mescolanza di codici è più varia e frequente.

Il lungo apprendistato musicale che i Fratelli Mancuso hanno compiuto con lo spagnolo Joaquim Diaz e che ha condotto ad un fortunato sodalizio, è alla base delle motivazioni che hanno spinto i due artisti suteresi a comporre anche in spagnolo. Ad oggi le composizioni che lo prevedono sono due, *Dormi carusa* (1990), contenuta in un album bilingue siciliano/spagnolo, *Romances de alla y de aca e Ti nni vai puisia* (2005). Nel primo caso, l'inserto non è altro che una traduzione:

[...] *Duerme serenamente  
y cuéntame mañana  
lo que has visto  
si viste arrodillarse*

*Dormi serenamente  
e raccontami domattina  
ciò che hai visto  
se hai visto inginocchiarsi le stelle*

*a las estrellas  
ante el bello esplendor de tus ojos.  
Dormi cujeta cujeta  
dumani mi lu cunti chi vidisti,  
vidisti 'nginucciarisi li stiddi  
a lu splennuri di li to occhi beddi [...].*

dinanzi al fulgido splendore  
dei tuoi occhi

da *Dormi carusa, Romances de alla y de aca* (1990).

In un brano più recente, *Jasmine* (2010), è presente ancora una volta un inserto di tipo traduttivo, anche se questa volta dall'arabo:

[...] *Gersuminu chiaurusu d'amuri  
tra li spini ittatu chi fa?  
Ti ferisci e mutu nun dici  
cu pinari e duliri ti fa.*  
[...] *Yasamin ei tru al hobbi  
marmiatun baynal asc'uaki?  
Majruhatun anti fi samti  
li jirahiki tata allamin.*

Gelsomino profumato  
cosa fai tra le spine?  
Ti ferisci e non dici  
chi è che ti fa soffrire

da *Jasmine, Rumore di acque* (2010).

I risultati più significativi sono però ottenuti nella lirica *Ti nni vai puisia* (2005), laddove siciliano e spagnolo dialogano, alternandosi in un omaggio tutto siciliano ad alcuni cibi la cui produzione è legata (o così si ritiene, come nota opportunamente Sottile<sup>14</sup>) ad uno specifico luogo:

[...] *Comería madre mía  
higos de Villaermosa  
comería fresco pan  
de harina preziosa  
una noche soñé  
que había trigo en el monte  
y uvas y miel desde Villalba a Bronte.*  
[...] *Vola e portami mennuli  
d'Avola preziosa  
granati e meli di Polizzi Generosa  
fastuchi di Sciacca, favi di Sutera  
portami un ricordu,  
palumma passeggera.*

Mangerei madre mia  
fichi di Villarmosa  
mangerei pane fresco  
di farina preziosa  
ho sognato una notte  
che avevo grano sul monte  
e uva e miele da Villalba a Bronte  
Vola e portami mandorle  
d'Avola preziosa  
melograni e miele di Polizzi Generosa  
pistacchi di Sciacca, fave di Sutera  
portami un ricordo,  
colomba passeggera

da *Ti nni vai puisia, Trazzeri* (2005).

<sup>14</sup> Sottile, *Il dialetto nella canzone*, cit., p. 63.

Nel repertorio di Carlo Muratori, brevissimi inserti plurilingui avevano già fatto capolino in due brani precedenti al suo ultimo album. Essi, oltre che riconducibili alla mano di autori diversi dal cantautore siracusano, erano assai brevi: *La me' prijera* (1994) è introdotta da un parlato in arabo di Lofti Bedhiafi, ne *L'incantatrice* (2000) vi è un inserto in greco classico tratto da Teocrito. La scelta di Muratori di sperimentarsi con convinzione in altre lingue arriva nel più recente album in studio, *La padrona del giardino* (2008), a completamento di un percorso artistico che non ha disdegnato le commistioni di generi, dal folk revival alla riproposizione di canti dei carrettieri, dalla musica colta a quella autoriale, dal folk al rock, sebbene limitandosi, in fase di stesura del testo, alla dualità di codici italiano/dialetto. La presenza del francese e dello spagnolo è limitata a soli due brani su dieci, ma in essi la lingua straniera ha preponderanza, sia in fase di stesura che di significato. In *Stranu amuri* (2008 [ma 2004]), lo struggimento sentimentale è affidato all'alternanza siciliano/francese:

[...] *Caru amuri, ti vegnu a circari  
sulu mia ppi sempri.*  
*'Scuta amuri, nun m'alluntanari  
'stu cori nun menti.*  
*Ce sont les mots, c'est le vent  
ce sont les feuilles mortes.*  
*Je monte au ciel, puis je tombe  
le jour comme la nuit.*  
*Parmi les astres brillants,  
paradis d'amantes;  
et puis le noir, le désir,  
les adieux, le tourment.*  
*Chiù ti cercu, chiù ti scordu  
chiù ti vogghiu ti perdu.*  
*È minzogna: nun mi lassi,  
e 'nta st'occhi mi persi [...].*

Caro amore, ti vengo a cercare  
solo mia, per sempre.  
Ascolta, amore, non allontanarmi  
questo cuore non mente.  
Sono le parole, è il vento  
sono le foglie morte.  
Salgo in cielo, poi precipito  
giorno e notte.  
Fra le stelle luccicanti  
paradiso d'amanti  
e poi il buio, il desiderio  
gli addii, il tormento.  
Più ti cerco, più ti scordo  
più ti voglio, ti perdo.  
È menzogna: non mi lascerai  
mi sono perso in questi occhi.

da *Stranu amuri, La padrona del giardino* (2008).

In *Notte dell'ascensione* (2008) liberamente ispirata ad una poesia di Antonino Uccello<sup>15</sup>, si incontrano tre codici: l'italiano, il siciliano e lo spagnolo, a sottolineare tre passaggi diversi del componimento poetico-musicale, dove a predominare è comunque l'italiano, con tre strofe su cinque:

<sup>15</sup> Cfr. A. Uccello, *La notte dell'ascensione*, Rebellato, Padova 1958.

[...] Luce come sospiro dopo una lunga attesa,  
negli occhi di una madre la stella lumenosa;  
fuoco che gira il tempo fino all'eternità,  
brucia l'oscurità.

*E ccu campa di scuru nun lu viri chi fa,  
vota tunnu e firria e nun sapi unni va;  
e nun cerca e nun trova  
e se trova nun è,  
e la vita chi campa nun lu sa di cu è.  
Corría por la calle seguro  
de mi mayo,  
el alma en las botas para  
el futuro viaje;  
el salto sobre el fuego,  
para una nueva edad [...].*

e chi campa al buio non vede cosa fa  
gira in tondo senza sapere dove vada  
e non cerca e non trova  
e se trova non è  
e non sa di chi sia la vita che vive.  
Correvo per la strada sicuro  
del mio maggio  
l'anima negli stivali  
per il futuro viaggio  
il salto sopra il fuoco  
per una nuova età.

da *Notte dell'ascensione, La padrona del giardino* (2008).

Dopo aver lasciato la Sicilia, Pippo Pollina ha vissuto per qualche anno in giro per l'Europa, dove è venuto a contatto con le principali lingue continentali, prima di stabilirsi nella Svizzera tedesca. Nei suoi testi il plurilinguismo genera da un'esperienza di vita, unitamente ad esigenze di tipo strettamente artistico:

La scelta di cantare in una sola lingua o di inserire in una canzone degli inserti idiomatici di tanto in tanto fa riferimento ad una intuizione di tipo estetico che fa sì che una frase musicale si presti in quel momento più ad una lingua che a un'altra. Secondo me in quel modo lì funziona meglio, è più efficace sia dal punto di vista dell'immediatezza dei contenuti che dell'estetica<sup>16</sup>.

Pollina non ha mai composto interi brani in una lingua straniera, preferendo affidarsi a colleghi madrelingua; in questo e in altri casi ha comunque adoperato soltanto degli inserti funzionali al discorso musicale. La prevalenza è ovviamente per il tedesco, ma non mancano l'inglese, il francese e lo spagnolo. Negli album scritti con Linard Bardill, cantautore grigionese con il quale Pollina ha un lungo sodalizio, non di rado convergono codici diversi, non solo italiano e dialetto svizzero tedesco, ma anche l'inglese:

<sup>16</sup> Da un'intervista a Pippo Pollina effettuata da chi scrive e pubblicata in "Le fate. Arte, cultura, identità siciliana", I, 6, marzo-aprile 2013, pp. 82-7.

[...] ché poi tempo ne serve  
per sentir la tua pelle  
riconoscerla al volo  
di un mite desiderio.

*But I am a songwriter you know  
I am in charge of my show  
I am a worker of feeling  
I am a dog in your spelling.  
[...] E tü am dumondast  
chi cha jau sun  
d'ingionder ch'eu vegn  
e che ch'eu farà [...]*

ma io sono un cantautore, lo sai  
sono responsabile del mio show  
un artigiano dei sentimenti  
e un disastro nella tua lingua  
e tu mi domandi  
chi io sia  
da dove vengo  
e che farò

da *A songwriter in New York, Caffè Caflish* (2008).

In alcuni casi è lo stesso Pollina a scrivere in un'altra lingua, per adeguarsi ad esigenze espressive o per calare “in situazione” il testo di un brano:

[...] Amori miei amori miei,  
sul comò il libro di Galeano  
e un vecchio disco di Viglietti  
che a pensarmi fa un po' strano  
*porque nosotros  
para mirar tenemos ojos  
de repente nos volvemos locos  
para una chica un poco hermosa  
para el vuelo de una mariposa [...].*

perché noi  
abbiamo occhi per guardare  
diventiamo pazzi all'improvviso  
per una ragazza un po' carina  
per il volo di una farfalla

da *Il pianista di Montevideo, Bar Casablanca* (2005).

L'inserto in lingua straniera può anche rappresentare un omaggio, come nel caso di una canzone dedicata a Leo Ferrè, dove si realizza una serrata alternanza di codici in un immaginario monologo rivolto al cantautore ed intellettuale. Qui il *code-switching* non ha solo valore estetico, ma quasi di realismo: Ferrè, infatti, sebbene francese, dominava entrambi i codici essendo di madre italiana ed avendo vissuto in Italia per venticinque anni, sino alla morte nel 1993:

[...] Alzati da quel letto, Léo,  
che non è ancora il tempo di tacere.  
*Que tu sois maudit Léo  
et les verses qui tu ne m'as pas fait comprendre.  
Esci da quella stanza Léo,  
che non è ancora il tempo di tacere.  
Il n'y a pas assez de vie Léo  
pour la laisser s'enfuir comme ça [...].*

Che siate maledetti tu, Léo  
e i versi che non hai mai fatto capire  
Non c'è abbastanza vita, Léo  
per lasciarla andar via in questo modo  
da *Leo, Elementare Watson* (2000).

Infine, si veda il caso in cui Pollina e Battiato duettano insieme in un testo, omaggio a James Joyce, che contiene inserti in inglese e tedesco:

[...] *Eins zwei drei vier*  
ascriverò il mio nome  
nell'albo d'oro dei pazzi  
sul palcoscenico dell'errore.  
[...] *James tell me*  
*what do you want to say*  
*with your book Finnegans wake.*  
gente di Praga e Dublino  
è forte l'odore del vino  
il sole tramonta a Sion  
due minuti più tardi che a Riom.  
Sonno risveglio la quiete  
il pino la quercia l'abete  
*Der starke Geruch von Most*  
*I go quickly to the silly Post*  
*and I get lost*

Uno due tre quattro  
Dimmi, James,  
cosa vuoi dire  
con il tuo libro *Finnegan's wake*  
Il forte odore del mosto  
vado in fretta allo stupido Post  
e mi perdo  
da *Finnegan's wake*, Rossocuore (1999).

In Battiato il multilinguismo è il naturale riverbero di un eclettismo musicale di più ampio respiro: è noto, infatti, che egli non ha mai cercato di dissimulare la propria eccentricità, anzi l'ha resa una peculiarità riconoscibile. Nel corso della sua carriera, il cantautore catanese ha sperimentato con curiosità e apertura ad ogni genere, dall'elettronica al rock progressive, dall'opera lirica alla musica da meditazione; così è stato per la lingua:

Le lingue sono sempre state la mia passione primaria. Sembra strano ma è una passione che addirittura supera quella per la musica. [...] Io sono interessato soprattutto alla sonorità della lingua, come codice. Esistono delle lingue in codice – l'ebraico è una lingua in codice – nate con sistemi di rappresentazione cosmogonica<sup>17</sup>.

Ricostruire con completezza il quadro delle occorrenze e la ricchezza degli usi plurilingui di Battiato non è cosa da poter risultare esaustiva in questo spazio: qui se ne cercherà di cogliere alcuni orientamenti. Nei suoi testi<sup>18</sup> si incontrano, accanto alla prevalenza dell'italiano, anche il siciliano, l'inglese, il francese, il tedesco, lo spagnolo, il portoghese, l'arabo, il persiano, il latino e il greco classico. La disinvolta con-

<sup>17</sup> Intervista riportata in F. Battiato, *Tecnica mista su tappeto: conversazioni autobiografiche con Franco Pulcini*, EDT, Torino 1992, p. 38.

<sup>18</sup> Ci si limita, ovviamente, alle versioni discografiche per il mercato italiano.

cui l'autore passa da un codice all'altro può essere esemplificata dal ritornello di una delle sue canzoni più note:

[...] *Up patriots to arms*  
*Engagez-Vous*  
la musica contemporanea  
mi butta giù [...].

da *Up patriots to arms, Patriots* (1980).

L'ampia gamma di codici adoperati non va ricondotta ad una precisa esperienza dell'autore, rientra piuttosto in una scelta di tipo letterario o estetico-evocativo.

Per ciò che riguarda il primo caso, si può fare riferimento ad un testo, in realtà scritto da Manlio Sgalambro<sup>19</sup>, che si ispira al romanzo *I Buddenbrook* di Thomas Mann. In esso il passaggio tra italiano e tedesco è continuo, con una prevalenza per il secondo:

*Ein Tag aus dem Leben des kleinen Johannes*  
la manina che sbuca pallida dal tuo  
vestito alla marinara  
*Johann klein Johann*  
*Bist du denn ein kleines Mädchen?*  
[...] la musica ti sfinisce  
ist Demagogie, Blasphemie,  
und Wahnwitz!  
ma tu scoppi d'amore  
[...] *Er saß, ein wenig über die Tasten gebeugt*  
Sedette e cominciò a improvvisare  
e i capelli castani gli coprivano  
le tempie  
in morbidi ricci  
così con malinconia lieve.  
*Dies war ein Tag*  
*aus dem Leben des kleinen Johannes*  
[...].

Un giorno nella vita del piccolo  
*Johannes*  
Johann, piccolo Johann  
Non sei mica una bambina?  
è demagogia, blasfemia  
e follia!  
Sedette, si curvò sulle chiavi  
Questo fu un giorno  
della vita del piccolo *Johannes*.

da ...*ein Tag aus dem Leben des kleinen Johannes, L'imboscata* (1996).

<sup>19</sup> Il sodalizio tra Franco Battiato e il filosofo lentinese ha inizio nel 1993: da allora e sino alla sua scomparsa, la presenza di Sgalambro è stata costante nella produzione artistica di Battiato.

Il secondo caso riguarda, ad esempio, l'arabo, che Battiato inizia a studiare sin dal 1978 e che ritorna con insistenza nel corso dell'intera produzione rimandando per lo più alle radici culturali siciliane. Non è un caso, infatti, che lo ritroviamo in uno dei quattro testi scritti in dialetto:

[...] *Chi stranu e cumplicatu  
sintimentu  
gnonnu ti l'aia diri li mo peni  
cu sapi si si in gradu di capiri  
no sacciu comu mai ti vogghiu beni.  
Messmuka issmi Khalifa  
adrussu 'allurata al 'arabiata.  
Likulli schain uactin ua azan.  
Likulli helm muthabiramal.*

Come ti chiami? Mi chiamo Khalifa  
studio la lingua araba  
Per ogni cosa c'è un tempo  
e una chiamata  
Tutto è sogno tranne l'attesa  
annunziata

da *Stranizza d'amuri, L'era del cinghiale bianco* (1979).

La fascinazione rispetto alle vestigia del mondo arabo sopravvissute nel siciliano, che per lo più è un vagheggiamento comune a molti intellettuali isolani, in Battiato si carica anche di approcci di ricerca, come dimostra il recente progetto *Diwan* (2013), che ha portato nei teatri liriche mozarabe ed arabe riportate in manoscritti andalusi e nordafricani.

A parte rari casi, le lingue straniere non riguardano l'intero testo del brano, ma si alternano all'italiano, spesso lasciando alla lingua "ospite" il ritornello, come accade all'arabo (ma con titolo inglese!) in *Arabian song* (1980) o all'inglese in *No time no space* (1985). Vi sono casi in cui un complesso plurilinguismo che mette in gioco ben quattro lingue (italiano, inglese, francese e tedesco) va a scapito della comprensione del testo, ma finisce per creare un'atmosfera straniante non disgiunta da un compiaciuto fine ludico:

*Avenue Park my life in the dark  
I with me do you smile  
self centred song  
[...] Chan-son egocentrique  
self centred song  
Chi sono, dove sono  
quando sono assente di me  
da dove vengo, dove vado*

*Avenue Park la mia vita nel buio  
Io con me sorridi  
canzone egocentrica  
canzone egocentrica  
canzone egocentrica*

[...] *Central Park*  
*I love in the dark*  
*ich bin klein, people sang*  
*around the campfire ground*  
*I remember prehistoric sound*  
*was the time of the dinosaur age.*  
*Oh, nein [...]*

*Central Park*  
amo nel buio  
io sono piccolo, persone cantavano  
attorno al fuoco di accampamento  
ricordo suoni preistorici  
era l'era dei dinosauri.  
Oh, no

da *Chan-son egocentrique, Mondi lontanissimi* (1985).

In questo breve *excursus* si sono fornite soltanto alcune suggestioni sugli usi plurilingui di quattro autori esemplari per (auto)biografismo linguistico e peculiarità artistiche. Eppure, da un campione assai ridotto ed attraverso uno sguardo a volo d'uccello, è già possibile notare un ricco dinamismo linguistico. Esso agisce con una discreta forza centripeta verso il siciliano, che mantiene una buona fortuna come codice di produzione artistica, tanto in chi sceglie di farne la lingua d'elezione, che in chi, rivolgendosi ad un pubblico (inter)nazionale, lo sceglie di tanto in tanto per brani che acquistano fortuna all'interno della complessiva produzione.

Più accentuata e, soprattutto, in espansione, appare invece la forza centrifuga verso le lingue straniere che, però, ad esclusione dell'elettismo di Battiato, sono per lo più le lingue della comunicazione parlate in Europa, espressione di quella identità culturale condivisa che a fatica si cerca di raggiungere. Nella scelta del codice si coniugano sostanzialmente ragioni comunicative ed affettive: a fronte di una sempre maggiore produzione plurilingue si potrebbe ampliare il campione preso in esame per valutarne, in futuro, elementi di frattura e regolarità.