

*La canzone popolare italiana fra implicazioni diastratiche e riusi colti**

di Giuseppe Paternostro, Vincenzo Pinello**

1. Varietà del repertorio linguistico, varietà del repertorio musicale

Nel corso dell'ultimo ventennio, la linguistica italiana ha dedicato ampio spazio allo studio della lingua della canzone. Tale attenzione è dovuta in buona parte al convergere di due diversi interessi analitici. Il primo è quello per i risvolti linguistici della diffusione (quasi una vera proliferazione) dei mezzi di comunicazione di massa, nei quali (invero piuttosto latamente) è stata inserita la canzone. Da questo primo punto di vista, essa è stata considerata come uno degli ambiti comunicativi che hanno maggiormente contribuito al processo di diffusione dell'italiano quale codice della comunicazione non più soltanto letteraria. Il secondo è quello legato all'interesse per le cosiddette "risorgenze" dialettali, cioè i nuovi usi che il dialetto si è ritagliato in ragione della perdita dello stigma negativo di cui esso è stato vittima nel primo secolo post-unitario¹.

Fra gli ambiti nei quali il dialetto è (tornato a essere) impiegato in modalità diverse da quelle del più recente passato vi è, in effetti, anche la canzone. A questo riguardo, Coveri² e Sottile³ hanno sottolineato

* I PARR. 1 e 2 sono di G. Paternostro, l'intero PAR. 3 è di V. Pinello, il PAR. 4 è di redazione comune.

** Università degli Studi di Palermo.

¹ Cfr. G. Berruto, *Quale dialetto per l'Italia del Duemila? Aspetti dell'italianizzazione e risorgenze dialettali in Piemonte (e altrove)*, in A. A. Sobrero, A. Miglietta (a cura di), *Lingua e dialetto nell'Italia del Duemila*, Congedo, Galatina 2006, pp. 101-27.

² L. Coveri, *La canzone e le varietà dell'italiano. Vent'anni dopo (1990-2010)*, in A. Miglietta (a cura di), *Varietà e variazioni: prospettive sull'italiano. In onore di Alberto A. Sobrero*, Congedo, Galatina 2012, pp. 107-18.

³ R. Sottile, *Il dialetto nella canzone italiana degli ultimi venti anni*, Aracne, Roma 2013.

come esso sia stato adoperato nella canzone proprio negli anni in cui iniziava la sua “seconda giovinezza”, assumendo valori comunicativi diversi rispetto al passato. Secondo Sottile, l’impiego del dialetto nella canzone italiana contemporanea ha creato una sorta di “effetto trascinamento”, in forza del quale il ricorso a una varietà dialettale (sia essa locale o regionalizzata) attualizza l’universo culturale che ad essa fa riferimento.

Queste operazioni di ripresa si sono venute a innestare su un tronco che, in verità, non aveva mai perso la sua linfa vitale. Per tutto il periodo post-unitario, infatti, hanno continuato a prosperare feconde tradizioni musicali in dialetto che hanno prodotto repertori diffusi per vie in parte affini a quella popolare. Oltre a quella siciliana, di cui ci si occuperà oltre, si ricordino quella napoletana e, per ciò che attiene al filone più vicino all’oggetto di questo lavoro, quella dell’area del Triveneto.

L’elemento di principale novità rispetto al passato (anche di quello più recente, che copre il primo secolo abbondante di storia post-unitaria) è rappresentato dallo sviluppo di un filone “etnico” che affianca e arricchisce il filone lirico della tradizione canora dialettale⁴.

La prospettiva aperta dai lavori di Coveri e Sottile ha il grande merito di aver spinto verso un allargamento dei temi toccati dalla letteratura sull’argomento. La gran parte degli studi si concentra, ancor oggi, sulle dinamiche di allontanamento/mantenimento rispetto a quella che Antonelli⁵ ha definito la “grammatica della canzone”. Ciò significa che, di fatto, la variabilità nella canzone è stata trattata quasi esclusivamente in termini di scelta di registro, scelta nella quale viene fatta rientrare anche quella di codice. In tal modo, la diafasia è assurta quasi al rango di dimensione onnicomprensiva che ha oscurato tutte quante le altre.

In questa sede, volendo ampliare lo sguardo all’intero campo di variabilità repertoriale, ci si concentrerà sulla diastratia, dimensione cruciale sul piano sia della teoria sociolinguistica generale sia della storia linguistica della canzone italiana. Da quest’ultimo punto di vista, la diastratia consente di studiare generi testuali e musicali che vanno oltre non solo la storicamente sedimentata grammatica della canzone, ma anche la cosiddetta “canzone d’autore”. Sul versante delle possibili implicazioni per la teoria della variazione, la considerazione del contesto sociale e degli ambienti culturali nei quali i testi sono stati prodotti

⁴ Coveri, *La canzone e le varietà dell’italiano*, cit.

⁵ G. Antonelli, *Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato*, il Mulino, Bologna 2010.

gioverebbe non poco alla riflessione sul tema dell'accessibilità dei parlanti alle varietà del repertorio.

In questa duplice prospettiva, ci si occuperà qui di quelle espressioni musicali, in italiano e in dialetto, che rientrano sotto l'etichetta, per più di un verso ambigua, di 'canzone popolare'.

All'interno di questo *mare magnum* si privilegerà quella produzione che ha per oggetto la denuncia delle condizioni delle classi subalterne da parte delle classi subalterne medesime. A tal fine, si farà riferimento a testi sia in lingua sia in dialetto, in modo da far emergere la complessa natura della relazione fra scelta del codice e diastratia. Nella prima parte del lavoro ci si occuperà della canzone popolare in italiano, di tradizione otto-novecentesca, legata alle lotte sociali del movimento contadino e operaio. Nella seconda, invece, si sposterà lo sguardo al "canto" popolare coevo in dialetto, con particolare riferimento alla Sicilia.

In tal modo, potremo osservare più da vicino almeno le linee generali di quel "doppio movimento" che ha interessato i due poli del *continuum* repertoriale italoromanzo negli ultimi cinquanta anni. Quando, ancora mezzo secolo fa, nel nostro paese il rapporto fra italiano e dialetto era in gran parte di una diglossia senza (quasi) bilinguismo, la lingua nazionale rappresentava di fatto il codice da conquistare, simbolo e insieme garanzia di promozione e riscatto sociale. In questa ottica può essere visto l'impiego della lingua nazionale (si vedrà fra poco con quale collocazione all'interno del repertorio) da parte delle classi subalterne, specialmente nell'Italia nord-occidentale, in cui più precoce ne era stata la diffusione.

Il dialetto, dal canto suo, era considerato il codice il cui uso esclusivo (ed obbligato) condannava le classi popolari alla subalternità nei confronti di chi controllava l'accesso ai mezzi di produzione, ivi compresa la lingua. Le particolari condizioni sociolinguistiche dell'Italia di allora comportavano, tuttavia, che, in particolari zone del paese, e la Sicilia era fra queste, il dialetto fosse codice obbligato anche per quelle espressioni artistiche di denuncia delle condizioni delle classi popolari.

2. L'aggettivo 'popolare' fra genere musicale e varietà linguistica

In campo musicale, l'aggettivo 'popolare' è usato in un duplice senso. Rossi osserva che esso può essere inteso in primo luogo come traduzione dell'inglese *pop music* (abbreviazione di *popular*), espressione coniata per contrapporla a quella di 'musica colta' o di 'musica classi-

ca'. Il secondo significato è, invece, legato, a un altro termine inglese, *folk*, che equivale a 'etnico' o 'delle classi subalterne'. Nel corso della sua trattazione della voce *Canzone popolare e lingua* per *L'Enciclopedia dell'Italiano* della Treccani, Rossi sceglie di occuparsi della prima accezione, «annoverando nel genere tutta la produzione vocale cosiddetta *commerciale* o *leggera*, dal rock, al rap, alla canzone d'autore»⁶.

Questa ambivalenza di significato è uno dei motivi principali che hanno impedito in questi anni di arricchire il campo d'indagine oltre la considerazione della sola, ancorché importante, diafasia. L'uso dell'aggettivo 'popolare' nell'accezione privilegiata nella voce Treccani (e negli studi che nella voce convergono) finisce per contrastare con quello che ne viene fatto nella tradizione sociolinguistica italiana. In tal modo, diviene assai arduo costruire un modello di analisi della lingua della canzone che comprenda tutte le dimensioni della variazione.

Sulla difficoltà di inquadrare il concetto di 'popolare' da un punto di vista artistico-letterario (specie nella poesia) ha scritto pagine fondamentali Antonino Pagliaro, il quale osseva la difficoltà di differenziare poesia popolare e d'arte, dal momento che la qualifica di 'popolare' va ricercata «non nel momento soggettivo, vale a dire nel poeta, bensì nella realtà che possediamo, nel componimento, come si obiettiva nel quadro di una realtà che gli è conforme»⁷. In conseguenza di tale sua natura, egli aggiunge, la poesia popolare è principalmente anonima.

Le considerazioni di Pagliaro possono essere utilmente impiegate, noi crediamo, anche nello studio della canzone popolare, non fosse altro per il fatto che, come lo stesso Pagliaro sottolinea, la poesia popolare si caratterizza per la supremazia della forma sensoriale su quella della forma interna (strettamente linguistica) e che «a questo realizzarsi in forma esterna, sensoriale, contribuisc[e] fortemente il dato musicale, tanto da potersi affermare che la poesia popolare è soprattutto canto»⁸.

Inoltre, come la poesia, la canzone popolare ha ricevuto una sistemazione scritta, se non definitiva quantomeno accettata, solo in seguito a operazioni di ricostruzione "colta" che hanno cercato di creare

⁶ F. Rossi, *Canzone popolare e lingua*, in *Enciclopedia dell'Italiano Treccani*, 2010, in http://www.treccani.it/enciclopedia/canzone-popolare-e-lingua_%28Enciclopedia_dell'Italiano%29/ (ultima visita 16/09/2015).

⁷ A. Pagliaro, *I primordi della lirica popolare in Sicilia* (1956), CSFLS, Palermo 1987, p. 6.

⁸ *Ivi*, p. 11.

un equilibrio fra l'esigenza, tipica della composizione poetica d'arte, di legare il testo a un momento creativo originario, e la caratteristica, propria dei componimenti popolari, di non risolversi in un momento creativo individuale, ma di essere suscettibile di variazioni più o meno vistose che però di solito poco intaccano la veste formale originale.

Esaurita, a metà degli anni Cinquanta del secolo, la spinta propulsiva di una tradizione canora che aveva avuto il suo culmine durante la Resistenza e negli anni della lotta per la riforma agraria, è iniziata quasi subito un'opera di recupero e di sistemazione razionale di questo immenso patrimonio.

Le operazioni colte del secondo Novecento sono riuscite assai bene a far emergere la natura di esperienza collettiva delle canzoni popolari legate al movimento contadino ed operaio. I testi sono stati, attraverso questa via, rivissuti e trasformati secondo modalità e in forme diverse. A volte tale rivisitazione è stata, sul piano del contenuto, decisamente radicale, soprattutto laddove essa si è nutrita di forti motivazioni sul piano storico-politico. Il caso più noto, in questo senso, è quello di *Bella ciao*, che ha subito un doppio processo di rielaborazione colta di un motivo che affonda le radici in tradizioni testuali e musicali diverse anche diatopicamente.

Al di là della questione strettamente filologica, ai fini del nostro ragionamento va osservato che da una tradizione certamente popolare di testo e musica si è giunti a due operazioni di riuso, nate in ambito popolare, ma che costituiscono lo stadio immediatamente precedente alla fissazione delle due canzoni in testi scritti, incisi e, dunque, accettati come definitivi.

La prima è per l'appunto quella che è stata fatta durante (ma soprattutto dopo) la lotta partigiana. Limitata nella sua diffusione durante la Resistenza al solo Appennino modenese, *Bella Ciao* è poi diventata un inno che ha contribuito a creare e custodire la memoria condivisa della lotta contro il nazifascismo. L'altro riuso del tema musicale è quello, successivo al suo impiego resistenziale, che ha per oggetto il lavoro delle mondine nelle risaie.

Autori di entrambe le operazioni sono intellettuali come Roberto Leydi e Gianni Bosio, o cantautori come Ivan della Mea, Fausto Amodei e Giovanna Marini, i quali, a partire dalla fine degli anni Cinquanta diedero vita ad esperienze di recupero di testi e musiche della tradizione popolare, servendosi anche della voce di interpreti provenienti dal mondo culturale a cui quella tradizione faceva capo. Si pensi soltanto alla ex mondina Giovanna Daffini, che divenne una delle esponenti di punta del *Nuovo Canzoniere Italiano*. Proprio alla Daffini si deve l'equivoco che tuttora persiste sulla presunta antero-

rità della versione delle mondine di *Bella ciao* rispetto alla versione partigiana⁹.

Sul piano linguistico, i due testi risentono del fatto di essere stati composti in aggiunta a un motivo musicale popolare in cui convergono diversi filoni¹⁰. Da questo punto di vista, la natura popolare del brano è data più dalla musica che dal testo, che tutto sommato aderisce alla grammatica della canzone di consumo, in particolare per l'ampio ricorso alla troncatura in fine di verso e di strofa o anche all'interno del verso ("in risaia mi tocca andar", "un dur lavor mi tocca far", "e noi curve a lavorar", "io ti invoco ogni doman" – versione mondine; "e ho trovato l'invasor", "ché mi sento di morir", "tu mi devi seppellir", "sotto l'ombra di un bel fior", "ti diranno che bel fior" – versione partigiana).

Nei casi in cui, invece, il recupero consista nella ripresa di canti in cui testo e musica siano uniti già *ab origine* (fatte sempre salve le varianti), è possibile trovare traccia di tratti che denunciano la provenienza diatopica e le peculiarità diastratiche degli ambienti in cui erano originariamente concepiti e fruiti. Il più delle volte, queste composizioni presentano, infatti, tratti linguistici tipici dell'italiano popolare, unica varietà di italiano a disposizione di colui che, per dirla con De Mauro, «sotto la spinta di comunicare e senza addestramento, maneggia quella che ottimisticamente si chiama la lingua 'nazionale'»¹¹. Di seguito se ne propone una brevissima rassegna esemplificativa.

Ci dativale

Più bellino, più carino, più sincero nel far l'amore | ci ho donato la vita e il cuore e per sempre l'amerò – *Addio morettin ti lascio*.

Ristrutturazioni del sistema pronominale

Anche per quest'anno ragazze ci han fregato | con tutte le sue chiacchiere in

⁹ La questione della cronologia relativa pare essere stata risolta definitivamente in C. Bermanni, *Saggi sul canto sociale*, Odradek, Roma 2003.

¹⁰ Secondo Roberto Leydi (*Canti popolari italiani*, Mondadori, Milano 1973), il *refrain* e la tessitura musicale di quello che oggi è il canto della Resistenza più conosciuto deriverebbero da un canto infantile di area trentina. Più recentemente, Bermanni (*Saggi sul canto sociale*, cit.) ha rintracciato la fonte della struttura testuale nel canto popolare *Fior di tomba*.

¹¹ T. De Mauro, *Per lo studio dell'italiano popolare unitario*, in A. Rossi (a cura di), *Lettere da una tarantata*, De Donato, Bari 1970, p. 49.

risaia ci han mandato [...] E noi povere donne ci tocca lavorar | per mantene-
re i ricchi al suo paese a passeggiar – *Anche per quest'anno*.

Anacoluti

Il gesto insano, brutale e crudele | contro il deputato dei lavoratori | protestino
contro gli attentatori della pace e della libertà – *L'attentato a Togliatti*.

‘Che polivalente’

Saluteremo il signor padrone per il male che ci ha fatto, | che ci ha sempre
maltrattato – *Saluteremo il signor padrone*.

Accordi abnormi

Mamma, papà, non piangere – *Amore mio non piangere*; Macchinista, mac-
chinista faccia sporca, metti l'olio nei stantufi – *Saluteremo il signor padrone*).

Presenti anche, trattandosi di testi inizialmente trāditi oralmente,
strutture tipiche del parlato, come la dislocazione a sinistra:

la passione l'ho di dentro – *Ama chi ti ama*; Queste donne il lavor non lo san
far – *Anche per quest'anno*).

I pochi tratti dialettali riscontrabili sono nella quasi totalità dei casi
presenti come elementi di enunciazione mistilingua a base italiana.

L'amore dei Piemontesi *la g'ha poca durada* – *Addio morettin ti lascio*; Salu-
teremo il signor padrone con *la so' riseraneta* – *Saluteremo il signor padrone*.

Numericamente inferiori sono, invece, i testi costruiti esplicitamente
facendo ricorso al dialetto (il più noto dei quali è, senza dubbio, *Sciur-
padrun da li beli braghi bianchi*, di area piemontese orientale).

È appena il caso di notare che lo studio di questi testi in una
prospettiva variazionale consegna un nuovo punto di osservazione
dei fenomeni sociolinguistici che hanno contribuito alla diffusione
“dal basso” della lingua nazionale, ad opera principalmente di quelle
classi popolari che ne costituiscono il mondo socioculturale di rife-
rimento.

La focalizzazione sui tratti linguistici della canzone popolare mar-
cati in diastrotia consente, inoltre, di aggiungere ulteriori spunti allo
studio della storia linguistica italiana post-unitaria. L'impiego dell'ita-
liano nella canzone popolare fino alla metà del Novecento può essere,
in questa prospettiva, considerato come una “insorgenza” della lingua

nazionale presso masse di parlanti che ne rivendicavano l'uso come segno della loro volontà di emancipazione sociale e culturale.

Quasi a confermare come la canzone possa essere considerata uno specchio della realtà linguistica, Paternostro e Sottile¹² osservano che l'uso dell'italiano (regional) popolare nella canzone è, oggi, una scelta fatta consapevolmente per ragioni ludiche e di caratterizzazione stilistica. Ad esso si ricorre, infatti, per lo più in passaggi parlati (recitati), mentre alle parti cantate sono riservate le varietà polarizzate dell'italiano (neo)standard e del dialetto. Potrebbe essere, questo, un ulteriore indicatore di quel radicale mutamento dei rapporti interni al repertorio e del valore sociale attribuito alle sue varietà che quasi tutti gli studi sul tema confermano.

3. Il 'popolare' e le sue componenti

È stato sopra sottolineato il ruolo della diastatia nella caratterizzazione della canzone popolare diversamente che per quanto riguarda la canzone d'arte o d'autore. Il discrimine è espresso dal qualificatore ("popolare") che associa la "canzone" ad una precisa classe sociale. La prospettiva seguita è stata quella di considerare 'diastatia/diastatico' e 'popolare' come due costituenti di una stessa variabile. Il primo ne illumina gli aspetti linguistici, il secondo i correlati culturali. Alla definizione di quest'ultimo aspetto dedicheremo la seconda parte del lavoro, provando a isolare strategicamente l'aggettivo "popolare", tanto più che esso qualifica allo stesso modo un certo numero di forme d'arte: poesia, prosa, musica e ovviamente canzone.

Ancor prima del già citato saggio di Pagliaro¹³, altri studiosi avevano notato come la principale difficoltà che si incontra nel definire il carattere popolare di una determinata manifestazione artistica risieda nell'accettare l'anonimia come fattore dirimente. Non è certamente un caso se posizioni che reputano insufficiente l'anonimia e i caratteri ad essa connessi nascono per lo più all'interno della letteratura praticata e della critica letteraria¹⁴.

¹² G. Paternostro, R. Sottile, *L'italiano 'cantato' fra modulazione diafasica, tradizione canzonettistica e accesso alla variabilità*, in Atti del XIII Congresso della SILFI (Palermo, 22-24 settembre 2014), presentati in CD, CSFLS, Palermo 2014.

¹³ A. Pagliaro, *I primordi della lirica popolare in Sicilia*, cit.

¹⁴ Due esempi per tutti: Leopardi nello *Zibaldone* vede nelle canzonette popolari uno studiato disegno creativo, superiore, a suo dire, persino a quello dei lirici greci, rigettando la tesi della loro "semplicità" e, nei fatti, della loro anonimia. Un secolo dopo sarà Benedetto Croce a scrivere parole ancora più nette sulla proprietà

Insufficiente quindi la proprietà dell'anonimia per la definizione della poesia popolare. E allora, cosa resta del fascino di gruppi sociali che in moti creativi stratificatisi nel tempo stilla versi nei modi della coralità icastica verghiana? Espunta la questione dalle suggestioni dei moti dell'animo, rimane da indicare una definizione di testo popolare che, senza indugiare eccessivamente in pretenziose specificità, si faccia carico di tenere insieme l'intero fascio di componenti (linguistiche, artistiche, tematiche, sociali), quattro macro-domini che pensiamo siano utili al nostro obiettivo.

3.1. Verso una definizione di canzone popolare

Lo stare dalla parte del popolo esprime la componente sociale, che si manifesta nella contrapposizione di classe gramsciana (e a partire dall'ultimo trentennio, di *status*). La contrapposizione muove da un basso socio-economico *versus* un alto identificato come bersaglio della protesta, della lamentazione, o della scorata rassegnazione. I temi classici della contrapposizione gramsciana appartengono all'universo della cultura ergologica e fanno capo ai consolidati settori demologici del lavoro (contadini, minatori, carrettieri) e della emigrazione.

Lo scontro di classe, ma è quasi banale rilevarlo, non è estraneo alle tipologie tematiche dei canti d'amore, ninne nanne, comici, d'osteria¹⁵. La collettivizzazione del bersaglio, il suo prefigurarsi cioè come classe (i ricchi, i governanti, i potenti) o gruppo (i padroni, i campieri) e non soggetto singolo, è il corrispettivo della collettivizzazione autoriale. Tale è il "senso gramsciano", di cui parla Pasolini, posto a principio della poesia dialettale e popolare, che «raccolge i sentimenti dei poveri, il loro 'rancore', la loro rabbia, la loro esplosione di odio»¹⁶. O il "grido di protesta" con il quale Rosa Balistreri, senza dubbio la

dell'anonimato ed alcune altre ad esso legate, tutte definite "accidentali e insussistenti" (B. Croce, *Poesia "popolare" e poesia "d'arte". Considerazioni teorico-storiche*, in "La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia", diretta da B. Croce, 27, 1929, p. 321).

¹⁵ Una tipologizzazione dei canti popolari è in M. Castiglione, *I Canti popolari in Sicilia: una riflessione a margine di un incontro a Milena*, in "Archivio Nisseno, Rassegna di storia, lettere, arte e società", III, 5, dicembre, Associazione Officina del libro Luciano Scarabelli, Caltanissetta 2009, pp. 5-24.

¹⁶ P. P. Pasolini, *Ormai da molto tempo*, in E. e I. E. Buttitta (a cura di), *Ignazio Buttitta, La mia vita vorrei scriverla cantando*, Sellerio, Palermo 2007, p. 27. Il testo è uno degli articoli che Pasolini scrisse per alcuni quotidiani italiani e raccolti nel 1975 in *Scritti corsari*.

maggiore interprete della canzone dialettale siciliana di tutti i tempi, afferma di volere testimoniare, il “dolore” della sua terra e dei “poveri che la abitano”:

Adesso ho deciso di gridare le mie proteste, le mie accuse, il dolore della mia terra, dei poveri che la abitano, di quelli che l’abbandonano, dei compagni operai, dei braccianti, dei disoccupati, delle donne siciliane che vivono come bestie. Era questo il mio scopo quando ho accettato di cantare a Sanremo. [...]

Sono una rossa, un tipo pericoloso per il sistema, temevano che ne combinassi qualcuna delle mie, che dicessi davanti a 30 milioni di telespettatori qualche frase scottante, cioè vera¹⁷.

Per la dimensione linguistica, le articolazioni dell’universo ergologico appena descritto costituiscono il sistema di referenze di varietà che si presentano profondamente legate al contesto sociospaziale di riferimento, da cui dipendono, fra le altre cose, la proporzione e il peso delle reciproche interferenze fra italiano e dialetto. Questo è vero, evidentemente, per la canzone popolare per così dire tradizionale, il cui limite diacronico può essere qui individuato più o meno negli anni Sessanta, cioè quando i diffusi processi di italianizzazione hanno iniziato a colpire anche le aree basse del repertorio, potenziandosi in maniera sempre più consistente, sia in estensione che in spessore. Per giungere ad oggi, da un lato alla contemporaneità del mistilinguismo repertoriale, dall’altro alla dilatazione della classe subalterna in eterogenea massa popolare, a causa dei cospicui movimenti verso il basso diastratico provenienti dal ceto medio.

Il quadro dei fenomeni in fermento oggi nella canzone dialettale o su base dialettale ci consente di cogliere in maniera molto chiara le consistenze e le tendenze della canzone popolare contemporanea, grazie soprattutto all’eterno intrecciarsi di invarianze e mutazioni.

Proprio in merito alla canzone popolare odierna, un’interessante disamina ha introdotto il concetto di “semi-dialetto”, varietà contraddistinta dalla presenza di «forme caratterizzate da un significativo allontanamento dalla grammatica del dialetto». Collegato ad esso, gli evidenziati fenomeni di livellamento dei testi ad una sorta di *koiné* regionale o comunque di epurazione di tratti spinti verso il locale¹⁸.

¹⁷ Cfr. <http://www.rosabalistreri.it/quigiovani/sonoriuscita.htm> (ultima visita 23 settembre 2015).

¹⁸ Cfr. R. Sottile, *Dialetto letterario e dialetto “destrutturato”. La canzone neodialettale siciliana tra ideologia e “nuovi usi”*, in G. Marcato (a cura di), *Le mille vite del dialetto*, Unipress, Padova 2014, pp. 489-97.

Il caso del livellamento ad una macro-varietà di riferimento ha, peraltro, un illustre precedente storico-letterario nella rivoluzione goldoniana del teatro, rivoluzione che poté divenire effettiva solo quando Goldoni addivenne al compromesso di tradurre le sue opere dialettali in italiano, a vantaggio di una molto più ampia circolazione.

Ma andando ancora più indietro nel tempo, alle corti feudali della Provenza, si rintracciano le radici storiche della canzone popolare. Non bisogna dimenticare, infatti, che la *canso*, genere della poesia della corte (“cortese”), era esclusivamente destinata alla recitazione con accompagnamento musicale; furono poi i poeti siculo federiciani ad ereditare e riadattare metrica, versificazione e contenuto eliminando la componente melodica. Dal punto di vista linguistico, i poeti trobadorici utilizzavano il volgare perché così veniva loro richiesto dai signori di modo che le *canso* fossero fruibili a tutti i membri della corte. In questa fase, quindi, la scelta del volgare è in direzione di una lingua veicolare e nulla ha a che fare con opzioni artistiche o extralinguistiche in senso lato. Inoltre, la *canso* è genere colto di origine aristocratica. Come lo saranno sonetti, canzoni, ottonari e strambotti dei poeti Siciliani di un secolo avanti. Tutta questa massa di materiale letterario e melodico sarebbe rimasto a circolazione alta e confinata se non fosse stata presa e portata nelle piazze e tra il popolo dai giullari con una enorme attività di rielaborazione testuale e contenutistica. I giullari, infatti, sono stati i primi grandi attori delle varianti su testi a media o alta circolazione dei quali si abbia notizia certa e, perlomeno per questo aspetto, sono stati quindi i primi poeti popolari dei quali si abbia piena attestazione.

Il processo di creatività innovante interpretato dai giullari un millennio addietro lo si è visto ripetere nella storia della canzone popolare, anzi, esso può essere assunto a prototipo dei processi di variabilità testuale dei quali ci occupiamo.

A titolo esemplificativo, basterebbe ricordare le 392 varianti rintracciate per la *Barunissa di Carini* da Salomone Marino. Ci soffermiamo però su una canzone dialettale molto famosa, *Mi votu e mi rivotu*, resa nota dalla vibrante interpretazione di Rosa Balistreri. Sembra che l'artista licatense abbia ascoltato per la prima volta questa canzone nel carcere di Palermo, dalla bocca di un carcerato. Il testo è registrato in diverse edizioni e soluzioni nelle raccolte storico-tradizioni di canti popolari¹⁹.

Tralasciamo questo aspetto di filologia diacronica e seguiamo invece le vicissitudini del testo tra gli interpreti contemporanei della canzone popolare a partire dalla versione cantata da Balistreri:

¹⁹ Una ricostruzione storico-filologica del testo è in N. La Perna, *Rosa Balistreri, Saridda... a licatisa*, Edizioni La vedetta, Licata 2010.

Mi votu e mi rivotu suspirannu
 passu li notti 'nteri senza sonnu;
 e li biddizzi tò iu cuntimplannu
 li passu di la notti 'nsinu a jornu.
 Pi tia nun pozzu ora cchiù durmìri
 paci nun havi cchiù st'afflittu cori;
 lu sai quannu ca iu t'haiu a lassari:
 quannu la vita mia finisci e mori.

Diverse sono le interpretazioni di questo testo, tra le quali quella di Carmen Consoli e Mario Venuti in un noto programma di varietà di prima fascia su RAI 2, che presenta in aggiunta la seguente strofa:

Palumma chi camini mari mari
 ferma, quantu ti dicu du paroli
 quantu ti tiru 'na pinna di st'ali
 quantu fazzu 'na littra a lu me amuri.
 Li littri ti 'nni mannu a tri a dui
 posta ca di tia nun 'aiu mai.

Nel testo cantato da Daniele Sepe nell'album del 2004 *Nia maro*, a questa strofa sono aggiunti questi ulteriori versi:

o chi si persi la carta ppi vui
 oppuramenti scrìviri nun sai.

e nella versione interpretata da Carmelo Zappulla ancora una strofa:

Ci penzi quannu nsèmula abballammu
 a siritina cchi sonu tinemmu?
 Ntra l'occhi tutti dui ni taliammu,
 n'arrussiau la facci e poi ridemmu;
 abballannu e suspirannu
 li manu n'affirrammu e ni stringemmu.
 Lu vo' sapiri quannu t'aju a lassari?
 Quannu la vita mia finisci e mori.

Molte delle strofe e dei versi aggiunti sono registrati nelle raccolte storiche delle canzoni popolari siciliane, tanto che esiste una versione (edita nel 1997 dal Teatro del Sole) della stessa Balistreri comprendente le due ottave²⁰. Altre varianti sono occasionali o egocentriche.

²⁰ G. Pitré, *Canti popolari siciliani*, 2 vol., Palermo 1870; A. Favara, *Corpus di musiche popolari siciliane*, I-II, Palermo 1957; L. Vigo, *Canti popolari siciliani*, 1858,

Le raccolte storiche delle canzoni popolari siciliane, come peraltro quelle italiane di cui abbiamo discusso nella prima parte, sono l'esito di una grande attività di sistematizzazione formale di carattere colto della canzone dialettale siciliana. A partire dai testi registrati in essi, proliferano le varianti, nel nostro tempo amplificate ma anche sollecitate dalla onnipresenza dei *mass media* e dalla estrema semplificazione delle procedure connesse alla registrazione di un prodotto editoriale musicale, tanto che un cursorio censimento rileverebbe la presenza in ogni paese anche di minime dimensioni, di almeno un studio di registrazione, in alcuni casi accomodato a livello semi-artigianale.

4. Conclusioni

Il testo in musica, in quanto espressione artistica plurisensoriale e plurisemiotica, rifugge da trattazioni che cerchino di considerarlo come avulso da ciò che attorno a esso ruota. Per quanto attiene alla canzone popolare, la componente linguistica è, forse, la più difficile da isolare dal resto della composizione, proprio in quanto non si dà una sua fruizione astratta dal testo musicale. Inoltre, tali scelte, a partire da quelle del codice, hanno talmente a che fare con fattori che con il testo dialogano da rendere poco fruttuoso una loro considerazione decontestualizzata. Proprio per questo motivo si è considerata la canzone popolare come un processo che incrocia almeno quattro dimensioni (linguistica, sociale, tematica, musicale), di cui si è qui cercato di dare conto.

In questo quadro sociologico e semiotico di estrema importanza, caratterizzato da forti inclinazioni alla instabilità e alla imprevedibilità, le innovazioni percorrono anche strade antiche. Si consideri, in chiusura, un *case study* di diretta conoscenza di chi scrive. Da un po' di anni gode di successo crescente in Sicilia una serenata di autore locale dal titolo *Labruzzo duct*²¹. Di conseguenza, stanno proliferando le interpretazioni di cantanti e gruppi musicali. In una di esse (reperibile su YouTube) ad un certo punto il testo in didascalia riporta "Oh li si bedda comu a luna...", con una interiezione ad inizio di verso che riproduce una modalità diffusa nella canzone popolare. Non sa, però, il trascrittore che l'autore ha una figlia che si chiama Olivia e che l'autore, seguendo un altro stilema creativo, in voga ad esempio tra gli stilnovisti, ha trasfigurato la sublimazione della bellezza in un oggetto

e *Raccolta amplissima di canti popolari siciliani*, 1874; S. Salomone-Marino, *Canti popolari siciliani in aggiunta a quelli di Vigo raccolti e annotati*, Palermo 1867.

²¹ L'autore è Nicolò Pinello di Gangi (PA).

di amore irreale (nel senso di “ideale”) in questo caso genuinamente filiale. Infatti, un altro artista²², dello stesso paese dell'autore della serenata, correttamente interpreta “Oli”.

L'equivoco si spiega solo in un modo: il testo, poco diffuso a stampa ma tante volte registrato sia in video che in audio in occasione di manifestazioni locali e talune volte interpretato dallo stesso autore, è stato ascoltato e trascritto, e il trascrittore ha risolto l'omofonia intuitivamente, non conoscendo le informazioni di contesto. Il testo, in buona sostanza, ha abbandonato il livello personale e locale ed in esso si è innestata la variante, la prima a quanto è dato sapere di un processo potenziale di popolarizzazione.

²² Filippo Paternò. La serenata è presente nel suo album *Fimmini scecchi e pagliari*.