

QUADERNI DI SEMANTICA

Rivista internazionale di semantica teorica e applicata
An International Journal of Theoretical and Applied Semantics

Direttore / General Editor

FRANCESCO BENOZZO

Nuova serie / *New series*

Vol. V / 2019



Edizioni dell'Orso

QUADERNI DI SEMANTICA

Rivista internazionale di semantica teorica e applicata

An International Journal of Theoretical and Applied Semantics

ISSN 0393-1226

Direttore / General Editor

FRANCESCO BENOZZO *Università di Bologna*

Comitato di redazione / Editorial Board

DENISE ARICÒ *Università di Bologna*

XAVIERIO BALLESTER *Universitat de València*

SAMUEL BIDAUD *Université de Reims / Université Palacký d'Olomouc*

LUISA BRUCALE *Università di Palermo*

MIGUEL CASAS GOMEZ *Universidad de Cádiz*

TERRENCE W. DEACON *Berkeley University*

MINNE G. DE BOER *Universiteit Utrecht*

DAVIDE ERMACORA *Università di Torino*

GIAN MARCO FARESE *Australian National University, Canberra*

ANDREA FASSÒ *Emeritus, Università di Bologna*

FABIO FORESTI *Università di Bologna*

ROSLYN FRANK *Emeritus, University of Iowa*

HANS GOEBL *Universität Salzburg*

LUCÍA A. GOLLUSCIO *Universidad de Buenos Aires*

ALFIO LANAIA *Università di Catania*

JEAN LE DÙ *Université de Bretagne-Occidentale*

FRANCESCA MASINI *Università di Bologna*

MATTEO MESCHIARI *Università di Palermo*

JOSÉ VAN DER HELM *Universiteit Utrecht*

CESARE POPPI *Scuola Universitaria Professionale della Svizzera Italiana*

ADELAIDE RICCI *Università di Pavia*

LAURA RIVAL *Oxford University*

GABRIELE SORICE *Università di Trento*

ANTONELLA SCIANCALEPORE *Université Catholique de Louvain*

MAITE VEIGA DÍAZ *Universidade de Vigo*



Edizioni dell'Orso

QUADERNI DI SEMANTICA

Rivista internazionale di semantica teorica e applicata
An International Journal of Theoretical and Applied Semantics

Fondata nel 1980 da Mario Alinei / *Founded in 1980 by Mario Alinei*

Nuova serie / *New series*
Vol. V / 2019

- 5 Francesco Benozzo, *Mario Alinei (1926-2018)*
11 Francesco Benozzo, *Bibliografia degli studi di Mario Alinei*
- Articoli / Articles**
- 31 Barbara Turchetta, *Silenzio e parola in Africa nera: aspetti culturali e simbolici*
49 Xaverio Ballester, *Slověninъ. O del etnónimo de los eslavos*
65 Ephraim Nissan, *A Study in Jewish-Language Dialectology and Ethnozoology: Names for the Fishes Folk-Taxa of the River Tigris in Baghdadi Judaeo-Arabic and in Zakho Jewish Neo-Aramaic, with the Linnaean Species Illustrated, and with Considerations on Antiquity*
123 Ephraim Nissan - Antonella Pasqualone, *The Parthian "Aquatic Bread" and the Iraqi "Water-Bread" (khábəz mǎy). An Instance of Material Culture Continuity?*
155 Ludovica Pasca, *Per un'ipotesi di presenza greca neolitica nella penisola salentina*
181 Adelaide Ricci, *«Non c'è Dio»: semantica di un misero*
205 Umberto Rapallo, *Il Gododdin e l'eroe-cervo: traduzioni a confronto*
229 Nahid Norozi, *Semantica dello spazio letterario: il giardino degli amanti nel romanzo persiano Vis e Rāmin di Gorgāni (XI sec.)*
261 Federica Cugno - Federica Cusan, *Dialectal Words for Colour: An Analysis of Ddata From the Atlante Linguistico Italiano (ALI)*
287 Serenella Baggio, *Il parlato nelle fonti della Grande Guerra. Le prime registrazioni dialettali*
307 Floriana Giuganino - Giuseppe Stilo, *Le origini e la prima diffusione delle "catene di sant'Antonio" in Italia*
369 Fabio Ruggiano, *La pancia e le sue polirematiche. Analisi del significato e del semantic prosody di alcuni usi emergenti*
401 Andrea De Benedittis, *Forestierismi e divaricazione linguistica: esterofilia e xenofobia nel coreano letterario*
417 Alberto Sebastiani, *Quarantaquattro gatti o della rimozione. La desemantizzazione del conflitto in una canzone per bambini*
459 Valeria Reggi, *The Myth of the Nation in Contemporary Italy: A Multimodal Analysis of Matteo Renzi's Speeches in English*

Materiali / *Materials*

- 485 Andrea Zenoni, *Etnofilologia agiografica. Il culto di San Domenico di Sora e la tradizione dei serpari a Cocullo (Appennino abruzzese)*
- 521 Marta Camellini, *Memoria, tradizione, invenzione: un case-study di ambito normanno*
- 555 Fabio Bonvicini, *Un'esperienza di ricerca-azione: la memoria come strumento di educazione all'intercultura*
- 593 Francesco Vitucci, *Prospettive diafasiche nella sottotitolazione giapponese-italiano del lungometraggio Sayōnara keikoku di Ōmori Tatsushi.*
- 613 Paolo La Marca, *Dōsei jidai di Kamimura Kazuo: una semiotica dell'immagine tra cinema, fumetto e realtà*

Note / *Short Notes*

- 641 Pietro Maccallini, *Altre divagazioni etimologiche*

- 655 Recensioni / *Reviews*

Quarantaquattro gatti o della rimozione. La desemantizzazione del conflitto in una canzone per bambini

di ALBERTO SEBASTIANI

Università di Bologna
alberto.sebastiani@unibo.it

Abstract

There are many linguistics studies on popular music, but they are not so many on children's popular music. In this essay I analyse *Quarantaquattro gatti*, an Italian children's song performed in 1968 at the “Zecchino d'oro”, the most important Italian tv show for children. The song became a success. It was the first time that political words featured in a children's song, but they appeared subtly and with an ideological rhetoric directed to adults. *Quarantaquattro gatti* talked about the political movements and the strikes occurring during those years, and it offered to the adult audience an alternative approach between the two sides fighting for and against reforms.

Keywords: Italian children's pop music - Linguistics - political movements - rhetoric and ideologies - Italian children's literature

1. *Linguistica italiana, musica popular e canzoni per bambini*

Esistono numerosi studi sulla tradizione musicale italiana, colta e *popular*, non solo in ambito musicologico. La linguistica italiana ormai da anni studia, oltre al melodramma (per una sintesi cfr. Bonomi [2015]), anche la musica leggera, la “canzonetta”, in particolare quella sanremese, ma anche quella rock, alternativa, rap, folk, neomelodica, neodialettale. La lingua dei testi delle canzoni e la loro metrica sono state indagate a partire dall'intervento del 1976 di Fernando Bandini *Una lingua poetica di consumo*¹, inaugurando un percorso di studi che ha trovato una sintesi e nuove sollecitazioni nel convegno organizzato nel 2004 a Sanremo dall'Associazione per la Storia della Lingua Italiana (Asli) e che a tutt'oggi prosegue, come dimostrano ad esempio i successivi lavori di Paolo Giovannetti, Giuseppe Antonelli, Fabio Rossi, Stefano La Via e

¹ Originariamente pubblicato in Renzi [1976], il saggio è stato antologizzato in Co-veri [1996: 27-36].

Luca Zuliani (cfr. Tonani [2005]; Rossi [2014]; Zuliani [2009; 2018]; Giovannetti [2009]; Antonelli [2010]; La Via [2017]).

I testi per la musica *popular* si sono mostrati un fertile terreno di applicazione, indagato, come ricorda Coveri, seguendo sostanzialmente tre grandi interrogativi:

a) qual è la natura semiotica dell'italiano della canzone? quali sono i meccanismi linguistici di un testo che, a differenza del testo poetico, non esaurisce in sé tutti i sensi, ma, non lo si dimentichi, è comunque sempre destinato ad essere “parola per musica” (musica che costituisce un’aggiunta di senso” alla parola?); b) qual è stato il ruolo della canzone nella storia linguistica dell'Italia unita? essa ha costituito un “modello”, oppure uno “specchio” (o forse entrambi) degli usi linguistici degli italiani?; c) che rapporti di “dare” e di “avere” ci sono stati e ci sono tra l'italiano della canzone e l'italiano (meglio, le varietà del repertorio linguistico italiano) quotidiano? Infine, è possibile tracciare un profilo di storia linguistica della canzone italiana? (Coveri [2012]).

Le risposte compaiono in studi diacronici di *corpora* come quello sanremese o della produzione italiana in generale,² e hanno individuato fasi specifiche (Coveri [1992; 2012: 13-24]) nell'italiano della canzonetta: una pre-Modugno, fino al 1958 (anno dell'esecuzione a Sanremo di *Nel blu dipinto di blu*),³ una seconda coincidente con il successo dei cantautori anni sessanta e settanta e con una standardizzazione del linguaggio in Battisti e Mogol, una terza negli anni ottanta con la fuga dal linguaggio quotidiano verso nuove soluzioni, anche dialettali, con una sintassi più ricca di subordinate, tendendo dagli anni novanta e zero quasi alla prosa.⁴

² Cfr. ad esempio Bifulco *et al.* [1994]; Faloci *et al.* [1996]; Arcangeli [1999]; una sintesi della storia linguistica della musica leggera italiana è anche in Pizzoli [2001]; l'attenzione al linguaggio giovanile è invece centrale in Scholz [2005].

³ Per un'analisi specifica della canzone cfr. La Fauci [2005]; Coveri [2011].

⁴ In questa distinzione, il pre-Modugno presenta un italiano legato al melodramma o comunque a una stereotipia linguistica ottocentesca che gradualmente si svecchia, si prosasticizza (cfr. Cortelazzo [2000]), e si avvicina a un italiano di uso comune, raggiungendo una sorta di grado zero con Mogol-Battisti, per poi abbandonare il linguaggio più consunto e consueto del quotidiano con le esperienze degli anni ottanta. Sul movimento verso la prosa della canzone cfr. Rossi [2010]. La suddivisione è condivisa per quanto discussa, specie riguardo alla fase pre-Modugno: non tutti riconoscono la totale arretratezza della lingua delle canzoni fino agli anni cinquanta. Se De Mauro ne sottolinea lo scarto “in negativo” dalla norma, ancora ottocentesca, in ritardo rispetto ai cambiamenti già avvenuti (cfr. De Mauro [1977]), Borgna [1987] sostiene invece che testi come quelli di *Come pioveva* e *Cara piccina* attiverrebbero uno scarto «in positivo», svecchiando il lessico da arcaismi e moduli letterari. Se poi Mengaldo [1994]

Negli ultimi anni non sono mancate analisi in sincronia con interventi che affrontano canzoni selezionate per annate;⁵ studi in diacronia e in sincronia in ambito lessicale e semantico che hanno affrontato l'uso dell'italiano per i tecnicismi musicali,⁶ o nelle canzoni straniere;⁷ una significativa produzione scientifica sull'applicabilità didattica dei testi delle canzoni per l'insegnamento della lingua italiana e sul loro inserimento nei manuali scolastici, per studenti italiani⁸ o stranieri, che apprendono l'italiano come lingua seconda.⁹ In questi casi sono affrontate canzoni *popular*, specialmente degli ultimi decenni, in particolare dei cantautori. Ciò che stupisce, in un repertorio bibliografico ormai decisamente vasto è però la scarsa attenzione di cui gode la canzone per bambini.

Questa particolare tipologia è affrontata in *Note sulla lingua dei cantautori dopo la rivoluzione degli anni '60* di Tullio De Mauro (1977), che inquadra la questione storicamente e in relazione a una particolare produzione letteraria. Sottolinea infatti che negli anni sessanta, «con la piena maturazione del possesso della lingua comune da parte di larghissime masse», può finalmente «nascere una letteratura per l'infanzia», e cita ad esempio Mario Lodi e Gianni Rodari. In quegli anni «la vecchia lingua parruccona – dice De Mauro – diventata lingua di grandi masse, parlata bene o male un po' dappertutto e ai fini più vari, comincia anche a vestire finalmente lo scherzo, l'ironia, l'invenzione per bambine e bambini». È quindi in questo contesto culturale e linguistico che nascono canzoni come *La tartaruga* di Bruno Lauzi o *Ci vuole un fiore* di Sergio Endrigo e Rodari: un fatto «nuovo nella storia della complessiva vicenda

lega l'italiano di questa fase al melodramma, Serianni [1994: VI-VII] sostiene che presenti piuttosto una ripresa della stereotipia linguistica ottocentesca, mentre Arcangeli [2005: 201-203] riconosce in alcuni testi citazioni gozzaniane. D'altronde, ricorda Fabio Rossi, «l'origine della canzone italiana è composita, ha debiti di lingua e di stile con le tradizioni regionali (soprattutto napoletana, romana e milanese), con il melodramma e le romanze da salotto (a parte il prevedibile rifiuto degli arcaismi da parte della canzone), con l'operetta, con i canti patriottici e politici, con i numeri del caffè concerto e del varietà e altro ancora» (Rossi [2014: 320]).

⁵ È il caso degli omonimi saggi di Cartago [2003] e Infanti [2003], mentre Della Corte [2005] ha comparato aspetti della lingua per la canzone e quella poetica.

⁶ Cfr. ad esempio Nicolodi - Trovato [2000]; Farese - Farese [2016].

⁷ Cfr. Telve [2012]; si veda anche la “cronaca linguistica” di Cortelazzo [2011].

⁸ Nella ormai vastissima produzione si ricordano i recenti Coveri [2011]; Telve [2010]; De Benedittis [2009].

⁹ Si vedano ad esempio Diadori [1996; 1997]; e Costamagna [1996].

linguistica e storica della società italiana. Il fatto che esso sia ben commerciabile, paghi e paghi bene, il successo del disco Endrigo-Rodari e altri fatti consimili debbono farci capire gramscianamente che evidentemente questo fatto, questa tendenza rispondono a bisogni diffusi e profondi». De Mauro non li critica, anzi sembra sottolineare l'importanza di un confronto con essi, perché «battere queste strade di contenuto, di scelta di interlocutori, un contenuto variamente realistico, realisticamente ironico e giocoso, interlocutori capaci di accettare, anzi di avere bisogno di questi contenuti, giovani, bambini, questo – nell'accezione più rigorosa che in sede teorica dobbiamo difendere per il termine – è già "linguaggio"». E, focalizzando proprio la questione linguistica, conclude: «le scelte ulteriori, linearità sintattica della frase, ritmo che nasce con le parole, non prima e non dopo, parole di largo accesso o, se auliche, ironizzate, stanno, come coerenti conseguenze, dentro le scelte di contenuto e di interlocutori considerate già come scelte di linguaggio» (De Mauro [1977: 42-43]). Ma a queste parole non seguirà un'analisi specifica, né essa apparirà poi in ambito critico e di ricerca linguistica e stilistica.

A ben vedere, però, neanche i volumi italiani più citati per la ricostruzione della storia della musica *popular* italiana, dall'Ottocento al presente, abbondano di spazi dedicati alla musica per bambini. Non è contemplata su scala internazionale nella raffinata *Enciclopedia della musica* Einaudi, ma nemmeno nella fondamentale *Storia della canzone italiana* di Gianni Borgna (Laterza 1985; poi Mondadori 1992), o nella più recente e molto documentata antologia a cura di Leonardo Colombati *La canzone italiana 1861-2011: storie e testi* (Mondadori-Ricordi 2011). Bisogna aggiungere che, al contrario, il campo musicale legato all'infanzia è ampiamente battuto in ambito pedagogico, in particolare in una prospettiva di educazione musicale o comunque di sensibilizzazione all'ascolto, ma dal punto di vista storico, o storico sociale o musicale, è difficile incontrare interventi monografici sulla canzone per bambini, o per l'infanzia.

Eppure, nella sintetica storia della canzone per bambini in *La musica italiana. Una storia sociale dall'Unità a oggi*, Paolo Prato fa risalire l'interesse per il repertorio infantile alla seconda metà dell'Ottocento, con la promozione dell'infante a oggetto di riflessione, attingendo al vasto patrimonio folklorico di ninna nanne e filastrocche accumulate nei secoli in ogni regione. Da qui, gradualmente, sarebbe nata la canzone per bam-

bini come genere a sé stante, approdata alla televisione e al grande pubblico in Italia negli anni cinquanta grazie a una trasmissione come lo “Zecchino d’Oro” (dal 1959), il cui titolo, come ricorda De Mauro nella *Nota*, associa la diffusione della canzone per bambini alla letteratura per l’infanzia, in quanto si rifà direttamente ed esplicitamente a *Pinocchio* di Carlo Collodi, e agli zecchini che il Gatto e la Volpe convincono l’ingenuo burattino a seppellire nel campo dei miracoli. I bambini diventano un target del mondo della canzone, un mercato fertile che attira parolieri, musicisti, cantanti, cantautori e personaggi del mondo dello spettacolo (cfr. Prato [2010: 391-394]).

2. Quarantaquattro gatti, una canzone di protesta allo Zecchino d’Oro?

Nel fertile mercato discografico infantile lo Zecchino d’Oro è la manifestazione che di fatto istituisce il modello standard, l’idea stessa della canzone per i bambini. Ed è in questo contesto che appare *Quarantaquattro gatti*, ma è un brano insolito: viene presentato nel 1968, ovvero l’anno per antonomasia della contestazione, del conflitto politico e sociale non solo italiano, e ne offre una lettura tutt’altro che innocente. D’altronde, la lingua non è mai innocente, non è uno strumento neutro e, come afferma Giuseppe Antonelli: «ogni scelta che si fa (o non si fa) nel campo della lingua ha sempre cause e conseguenze politiche» (Antonelli [2016: 32]).

Quarantaquattro gatti racconta di gatti in marcia che «danno vita a una manifestazione di solidarietà felina nel cortile di un palazzo di periferia», come sintetizza Prato [2010: 392-393]. E proprio per questo Bertoncelli - Zanetti [2008: 334] la definiscono, tra il serio e il faceto, «l’unica, vera canzone di protesta del 1968 che abbia avuto davvero un successo duraturo», in un breve intervento in cui, ripercorrendo il testo, mostrano che racconta una protesta sindacale, di cui le quattro strofe descrivono l’assemblea, la discussione delle richieste e delle concessioni, la mobilitazione e il ritornello l’inizio della manifestazione.¹⁰

¹⁰ Si veda anche il volume celebrativo della manifestazione: «I gatti randagi sono riuniti in una cantina per esaminare la loro situazione. La vita dura li ha resi disciplinati come militari: sono quarantaquattro, stanno allineati a sei a sei, e nell’ultima fila ne restano due. Al termine della riunione il pensiero dei quarantaquattro gatti risulta da una dichiarazione che tutti sottoscrivono. Chiediamo a tutti i bambini del mondo di

Quarantaquattro gatti, quindi, porta il conflitto sociale di quegli anni in un contesto mediatico definito, pedagogicamente orientato e caratterizzato ideologicamente, ovvero lo Zecchino d'Oro, trasmissione della Tv dei ragazzi, vale a dire la programmazione Rai che dal 3 gennaio del 1954 inaugura la fascia televisiva pomeridiana dedicata ai più piccoli, dai 4 ai 15 anni. È un genere specifico, con regole proprie e una finalità pedagogica,¹¹ per quanto in origine legato alla televisione per gli adulti, di cui miniaturizza varietà, giochi a quiz, programmi “educational”, teatro televisivo, rivista musicale, serie tv, telefilm,¹² e con lo Zecchino d'Oro appunto i festival musicali.¹³ “Scopo” di questa competizione canora è «promuovere la produzione di canzoni per bambini, idonee all’infanzia, musicalmente e letterariamente al migliore livello possibile».¹⁴

essere i nostri amici. Chiediamo un pasto al giorno e il permesso di dormire sulle poltrone. In compenso noi diamo il permesso di tirarci la coda a piacere e di giocherellare con noi. Finita l’adunanza il plotone dei gatti va in giardino e marcia (“quarantaquattro gatti in fila per sei, col resto di due”) compatto miagolando sotto le finestre la sua petizione. Chissà se qualche bambino li ascolterà nel sonno?» (Rossi [1969: 60]).

¹¹ Cfr. D’Achille [2004]; sotto l’aspetto pedagogico la trasmissione non è però esente da critiche: Bianciardi [2007: 153-154], ad esempio, dalle colonne della sua rubrica “Telebianciardi” su “ABC” ne contesta l’aspetto «diseducativo», il gioco dello show e dell’esibizione dietro cui «traspare l’etica della fortuna facile, della popolarità immediata», analogamente a quanto scriverà Lodi [1970: 446], per il quale «l’iniziazione alle canzonette estesa ai piccoli rientra nel quadro di un’operazione ideologica» non condivisa.

¹² Cfr. Grasso [2008: 859-862]; D’Amato [2002: 25-33]; Caviezel [2004: 31-32]; Sardo [2007: 65-156]; Ferro - Sardo [2008: 385-387].

¹³ Si pensi a il Festival di Sanremo (1951, trasmesso in TV dal 1955), il Festival della Canzone Napoletana (dal 1955), il Festival di Castrocaro (dal 1957). A fronte di una presenza così significativa della musica nella televisione italiana delle origini (cfr. Pasticci [2008]), è curioso che allo Zecchino d’Oro sia dedicato pochissimo spazio sia in Bolla - Cardini [1997: 110-111] sia in Grasso [1992: 132-133].

¹⁴ Cfr. www.zecchinodoro.org/archivio. Fin dalla prima edizione una commissione seleziona una serie di canzoni scritte per la manifestazione, che poi “si sfidano” in televisione. Sono dieci nella prima edizione, dodici nelle successive e, negli anni, oltre alle canzoni, arrivano il personaggio di Topo Gigio (1960), la direzione dell’orchestra di Henghel Gualdi (1961), il “boom” di canzoni proposte alla selezione (216 nel 1962, come per il Festival di Sanremo, poi superato l’anno successivo), le incisioni dei dischi (1961), che diventano delle hit a partire da *Il pulcino ballerino* di Franco Maresca e Mario Pagano, cantata da Viviana Stucchi (1964). Tenendo poi fede alla qualità letteraria è istituito nel 1965 il premio “Penna d’argento” per il miglior testo (vinto quell’anno da Franco Maresca per *Serafino l’uomo sul filo*, interpretato da Marcella Murgia). La manifestazione insomma cresce, si consolida, e nel 1966 Papa Paolo VI riceve in Vaticano ideatori, organizzatori, troupe e bambini alla conclusione del festival.

Un obiettivo coerente con la «‘via cattolica’ alla formazione dell’immaginario infantile degli italiani», all’educazione popolare che, secondo Luciano Pazzaglia e Fulvio De Giorgi, include senza dubbio la nascita e lo sviluppo dello Zecchino d’Oro.¹⁵ Eppure *Quarantaquattro gatti*, se da un lato affronta direttamente la scottante attualità politica, il conflitto sindacale, dall’altro non ne offre una lettura conservatrice, né tanto meno progressista. La sua lettura incontra, anzi istituisce, un uditorio nuovo, compiacente, ben al di là di quello ideale della Tv dei ragazzi.

3. Quarantaquattro gatti, *la complessità di un testo per bambini*

L’edizione del decennale, dal 17 al 19 marzo 1968, segna un grande successo discografico con oltre 300mila copie vendute (cfr. Bianciardi [2007: 154]), e vede vincitrice *Quarantaquattro gatti* (testo e musiche di Giuseppe Casarini),¹⁶ interpretata da Barbara Ferigo. Il testo, che analizziamo autonomamente dalla musica,¹⁷ pur nella consapevolezza di fare

¹⁵ Cfr. Pazzaglia - De Giorgi [2003: 61-97]; la “via cattolica”, secondo Pazzaglia e De Giorgi, si sarebbe mossa in particolare in tre settori: il teatrino per bambini (rappresentazioni recitate da bambini o per un pubblico infantile, con attori umani, burattini o marionette, come Topo Gigio, nato nella seconda metà degli anni cinquanta per opera di Maria Perego, poi divenuto anche fumetto per il “Corriere dei Piccoli” e cartone animato, nonché protagonista allo Zecchino d’Oro); ninne-nanne e canzoncine; le forme della ritualità familiare per le feste natalizie. Lo sviluppo dello spettacolo teatrale per bambini porterebbe alla prima TV dei ragazzi italiana, l’origine della canzone per bambini sarebbe riconducibile alla “letteratura materna” di ninne-nanne, canzoncine, filastrocche, preghierine, in cui l’impronta cattolica risulterebbe chiara e duratura, tramandata oralmente o opera di autori moderni. Una forma che, in Italia, trova la consacrazione televisiva proprio con lo Zecchino d’Oro, considerato dai due studiosi: «luogo autoconnotativo generazionale e luogo educativo della convergenza tra creatività artistica indirizzata all’infanzia e fruizione infantile ‘intensa’ e partecipata. Senza ipoteche confessionali o pesanti orientamenti ideologici (la stessa immagine dello ‘zecchino d’oro’ è collodiana e non francescana), l’opera è sempre stata collocata, fisicamente e idealmente, in uno spazio cristiano, aperto peraltro alle dimensioni interculturali e interreligiose» (p. 87).

¹⁶ Il titolo della canzone alla Siae è depositato scritto in lettere, nonostante spesso si trovi nella grafia numerica. Sulla questione dell’uso di lettere o numeri per la scrittura delle cifre si rimanda a Gheno [2016].

¹⁷ Per l’analisi, nella difformità grafica dei numerosi testi editi in volume e on line (sia per la compresenza o l’alternanza di scrittura numerica e alfabetica, sia per la lunghezza dei versi, sia nella distribuzione dei segni interpuntivi), si fa riferimento a quello

un atto improprio per una canzone,¹⁸ è organizzato nel canonico schema strofa/ritornello con coda, e finale con ripetizione ecolalica del ritornello: quattro strofe e un ritornello ripetuto cinque volte (con una variante testuale negli ultimi due rispetto ai precedenti ai vv. 3 e 7: *si unirono compatti > marciarono compatti; le code attorcigliate > le code dritte dritte*) che ospitano rispettivamente, a livello narrativo, le cinque scene già citate.

La prima strofa, in cui si racconta l'inizio della riunione (presumibilmente segreta, visto che si svolge in *cantina*) è costituita da quattro versi:

Nella cantina di un palazzone
tutti i gattini senza padrone
organizzarono una riunione
per precisare la situazione.

Sono doppi quinari in rima baciata (con parole piane: *palazzone/padrone/riunione/situazione*) e compongono un'unica frase lineare, non marcata, introdotta dal setting (v. 1 «Nella cantina di un palazzone») seguito da un gruppo nominale in funzione di soggetto (v. 2 «tutti i gattini senza padrone») della frase principale (di cui verbo e oggetto sono al v. 3 «organizzarono una riunione») a cui si lega la subordinata finale (v. 4 «per precisare la situazione»). Non si hanno segni interpuntivi nella sequenza, al contrario della seconda strofa, in cui è raccontata la richiesta:

Loro chiedevano a tutti i bambini
che sono amici di tutti i gattini
un pasto al giorno, e all'occasione
poter dormire sulle poltrone.

La metrica resta la medesima della prima strofa, le rime sono baciate ma secondo lo schema BBAA ponendo i vv. 3 e 4 in rima con la strofa

pubblicato nel sito ufficiale dello Zecchino d'oro (<https://zecchinodoro.org/canzone/quarantaquattro-gatti>), intervenendo però sulla versificazione del ritornello che sceglie la continuità lineare e che differisce dalla quasi totalità dei testimoni reperibili, al contrario tutti uniformi sotto questo aspetto.

¹⁸ Cfr. Cartago [2003: 199]: «l'analisi letterale della lingua di un testo per canzone ha la sua autonomia a patto che riconosca l'arbitrarietà di procedere nei confronti di uno scritto *per essere cantato* come se fosse uno scritto *per essere letto*, ben differenziato fisiologicamente anche dallo scritto *per essere detto*, se si pensa che un afasico riesce a cantare».

precedente (con parole piane: *bambini/gattini, occasione/poltrone*), e appare una virgola al v. 3, sottolineando la cesura del verso, e il punto esclamativo al v. 4. L'uso della virgola non è grammaticalmente corretto, dato che in quella sequenza dovrebbero essere due, una preposta e l'altra postposta ad *all'occasione*, considerabile una "zeppa", ovvero il classico artificio del testo canzone di inserire nel verso un'espressione che ha la funzione di far tornare la metrica (e in questo caso anche la rima). Se la punteggiatura non è dunque precisa (e assente nel resto della strofa laddove potrebbe essere usata), la leggibilità della frase non ne risente, in quanto la struttura è lineare, divisa ordinatamente nei versi e non marcata: alla prima parte della principale (v. 1) seguono la relativa soggettiva legata a *bambini* (v. 2), la conclusione della principale (v. 3) e l'interrogativa indiretta ad essa subordinata (v. 4). Anche in questo caso non si hanno marcature, che invece si incontrano nella terza strofa, quella delle concessioni per la contrattazione, con un'inversione anastrofica di più elementi frastici ai vv. 2, 4:

Naturalmente tutti i bambini
tutte le code potevan tirare
ogni momento, e a loro piacere
con tutti quanti giocherellare.

I quattro versi, sempre di coppie di quinari, presentano un sistema di rime più debole: BCDC (con parole piane: *bambini, tirare, piacere, giocherellare*), ma con il v. 1 in rima con i vv. 1 (con la parola-rima *bambini*) e 2 della strofa precedente. La scena è composta di un'unica frase, come nei casi precedenti: la principale è divisa ma in enjambement tra i vv. 1 e 2, che ospitano rispettivamente il gruppo nominale soggetto, qui introdotto dalla parola d'altri mimetizzata (cfr. Antonelli [2010: 164]) *naturalmente*, e il gruppo verbale («Naturalmente tutti i bambini / tutte le code potevan tirare»), la coordinata è al v. 4 («con tutti quanti giocherellare»), separata da un verso che presenta il setting («ogni momento, e a loro piacere»). La punteggiatura appare solo nella virgola al v. 3, in posizione e secondo modalità analoghe alla strofa precedente, quasi a sottolineare il legame testuale tra questi due passaggi della canzone: *e all'occasione e a loro piacere* sono entrambe "zeppa". Lo svolgimento lineare della frase sarebbe: "Naturalmente tutti i bambini potevano tirare tutte le code (in) ogni momento e, a loro piacere, giocherellare con tutti quanti" (*ogni momento* in quanto setting può essere posto a piacimento

nella frase, ma presenta l'ellissi della preposizione semplice). Le inversioni permangono anche nell'ultima strofa:

Quando alla fine della riunione
fu definita la situazione,
andò in giardino tutto il plotone
di quei gattini senza padrone.

I versi sono in rima baciata (con parole piane: *riunione/situazione/plotone/padrone*), come nella prima strofa, di cui riprende anche tre parole-rima su quattro, con la sola esclusione di *palazzone* (la "variatio" *palazzone* > *plotone* è peraltro un evidente passaggio spaziale e cinetico dalla riunione al corteo, dalla staticità al movimento). In questo caso l'alterazione dell'ordo naturalis della frase avviene per anastrofe al vv. 2 («fu definita la situazione»), con marcatura della frase anche tramite l'uso della forma passiva) e 3 («andò in giardino tutto il plotone»), ma quest'ultimo coinvolge nell'alterazione anche il v. 4, in quanto parte del gruppo del soggetto in enjambement («tutto il plotone / di quei gattini senza padrone»). La strofa sviluppa come nei casi precedenti un'unica frase composta da una subordinata temporale che funziona anche da setting nei primi due versi («Quando alla fine della riunione / fu definita la situazione») e una principale («andò in giardino tutto il plotone / di quei gattini senza padrone»), divise anche da una virgola in chiusura del v. 2. L'anastrofe dei verbi, strutturalmente legati in posizione iniziale, divide nettamente le due parti della frase in una sorta di organizzazione chiasmatica, senza problematizzarne la comprensione. Il legame dei verbi è inoltre riscontrabile anche dal punto di vista fonico (due parole tronche) e temporale, e la scelta del passato remoto a inizio frase dà ironicamente enfasi al discorso.

Il ritornello, che nella linea temporale del racconto ha una funzione prolettica nei primi tre casi, in quanto anticipa la manifestazione che verrà, presenta una struttura diversa, anche musicalmente.¹⁹ L'accompagnamento piano e privo di batteria delle strofe si alterna alla marcetta ritmata e in crescendo del ritornello, che si chiude con la coda cantata dal coro:

¹⁹ Per ovvii motivi di competenze non ci addentriamo in un'analisi musicologica, che però sarebbe utile e auspicabile riguardo ad esempio ai "musemi" (cfr. Fabbri [2005: 191-198]), per approfondire il rapporto qui solo accennato tra musica e testo.

Quarantaquattro gatti,
 in fila per sei col resto di due,
 si unirono compatti,
 in fila per sei col resto di due,
 coi baffi allineati,
 in fila per sei col resto di due,
 le code attorcigliate,
 in fila per sei col resto di due.

Sei per sette quarantadue,
 più due quarantaquattro!

Il testo è organizzato in dieci versi. I primi otto costituiscono il corpo del ritornello, sono settenari²⁰ ed endecasillabi alternati,²¹ uniti fonicamente nei versi dispari con rime (*gatti/compatti*), assonanze (*gatti/compatti/allineati*) e consonanze (*allineati/attorcigliate*) e in quelli pari dalla parola-rima *due*, ma di fatto in questi ultimi è reiterata una frase nominale. Essa, «in fila per sei col resto di due», è riferita al soggetto della frase, *quarantaquattro gatti*, e costituisce il legame logico con la coda, costituita da due versi, un novenario e un settenario («Sei per sette quarantadue, / più due quarantaquattro!»), con il primo in rima con i versi pari del ritornello e il secondo che termina dalla parola che apre il ritornello, chiudendolo così circolarmente il tutto e costruendo fonicamente una struttura chiasmica con esso. Tralasciando il finale, che riprenderemo successivamente, anche in questo caso abbiamo un'unica frase, retta dal verbo con modificatore *si unirono compatti* al v. 3, che trascritta linearmente risulterebbe: “quarantaquattro gatti, in fila per sei col resto di due, si unirono compatti, coi baffi allineati, le code attorcigliate”, con un legame asindetico tra gli ultimi due sintagmi nominali (entrambi composti dalla sequenza non marcata nome + aggettivo).

Siamo quindi in presenza, tanto nella strofa quanto nel ritornello, non della consueta paratassi di quegli anni, ma di una sintassi più articolata,

²⁰ Le due varianti non modificano la metrica: *le code dritte dritte e marciarono compatti* sono settenari.

²¹ Stefano Colangelo, che ringrazio per il prezioso confronto in questa analisi metrica, nota che il contatto tra i due versi è per episinalefe: l'ultima sillaba del settenario coincide con la prima dell'endecasillabo. Ciò serve per non far diventare l'endecasillabo “di quinta”, cioè con un'accentuazione anomala. L'episinalefe è un tipico procedimento pascoliano, ma per quanto il testo presenti una struttura metrica, ritmica e linguistica sorvegliata, la sinalefe tra la vocale finale di un verso e vocale iniziale del verso successivo non è qui da intendersi una forma di citazione del poeta.

in cui la linearità sintattica della frase a cui accenna De Mauro nella *Nota* del 1977 si alterna alle tradizionali inversioni, ma non con intento poetico, bensì per esigenze metriche o con quell'ironia (anch'essa suggerita da De Mauro) che risulta evidente nella terza strofa con l'anticipazione del verbo al passato remoto. Non c'è traccia di dialetto (peraltro il dialetto arretrava in quegli anni, in cui la scolarizzazione era cresciuta, e l'università di massa era una discussione all'ordine del giorno) (cfr. D'Agostino [2007]), né di neologismi o parole straniere, inoltre abbiamo la verbalizzazione di una elementare operazione aritmetica. La sostanziale stabilità metrica, infine, stupisce rispetto alla storia testuale della musica leggera, che ancora in quegli anni, all'alba del periodo cantautorale, e per quanto all'indomani di *Nel blu dipinto di blu*, continua a vedere il lavoro dei parolieri legato alla "mascherina" o al "mascherone", ovvero alle successioni di numeri sui cui accenti i parolieri dovevano comporre i testi.

Metrica, per gli autori dei testi, allora per lo più distinti dagli autori delle musiche e dagli esecutori, significa in sostanza adattamento del testo alla melodia,²² per cui quello delle canzoni risulta un "quasi-metro", che deve adeguarsi alla forma musicale, fare i conti con limiti temporali, prosodici e sintattici, comportando un'elasticità della lunghezza dei versi nella canzone, che perdura ancora oggi e che ad esempio Umberto Fiori esemplifica sui testi di uno dei principali cantautori italiani come De André.²³ Un'elasticità che riguarda anche gli elementi fonici, infatti nei testi di canzone non sempre ricorrono vere e proprie rime, ma "quasi-rime", cioè un insieme di rime, assonanze, consonanze.

Quarantaquattro gatti rientra in questa situazione, ma parzialmente: Casarini è autore della musica e del testo,²⁴ e ha spesso raccontato che

²² Sull'argomento cfr. ad esempio Antonelli [2010: 42]; Coveri [1996]; Bandini [1976: 34].

²³ Cfr. Fiori [2003: 49]; si rimanda inoltre all'intervento *Sanremo 2006: una degustazione muta*, in cui Giuseppe Antonelli parla di «Testi-domopak prodotti al metro per confezionare melodie che devono scivolare via facili» (www.treccani.it/lingua_italiana/articoli/scritto_e_parlato/sanremo_2006.html)

²⁴ Di Giuseppe Casarini (1924-2015) sono depositate all'Archivio Opere Musicali Siae 310 opere tra musiche e testi. Tra queste, oltre al primo successo *Spirù* del 1946 e *Quarantaquattro gatti* del 1968, anche *Fra tanta gente*, con testo di Luciano Pavarotti, incisa nel 1987.

avrebbe lavorato prima al testo poi alla musica,²⁵ cosa assai rara. In effetti, la musicalità del testo è evidente, a partire dalle rime e dalle assonanze. Oltre a quelle segnalate in fine di verso, notiamo che si incontrano molte assonanze e consonanze anche interne. Ad esempio: nella prima strofa *cantina/gattini*, nella seconda *amici/gattini*, nella terza *naturalmente/momento*, nella quarta incontriamo termini che reiterano fonicamente parole già enunciate *fine/definita*. Inoltre, incontriamo la ricorrenza di alcune parole e non solo come parole-rima, quali *gattini* (prima, seconda e quarta strofa, rispettivamente vv. 2, 2, 4), e soprattutto la reiterazione di *tutt** sia nella forma maschile singolare (quarta strofa, v. 3) e plurale (prima strofa v. 2, seconda vv. 1, 2, terza vv. 1, 4), sia nella forma femminile plurale (terza strofa v. 2). Se poi osserviamo i sintagmi in cui appare ci si accorge che su sette occorrenze, quattro sono di due sequenze: *tutti i gattini* (prima e seconda strofa) e *tutti i bambini* (seconda e terza).

Infine, molte delle parole in rima alla fine del verso, e/o assonanti e/o consonanti con le interne, presentano una situazione particolare: per quanto solo alcune siano degli alterati, hanno tutte la desinenza che riecheggia accrescitivi o diminutivi, dando così un effetto di appartenenza a un ipotetico lessico infantile (proprio del baby-talk):²⁶ *cantina*, *palazzone*, *gattini*, *padrone*, *riunione*, *situazione*, *bambini*, *gattini*, *occasione*, *poltrone*, *giardino*, *plotone*. Un lessico al quale si legano semanticamente scelte come *giocherellare*, ma dal quale altre si distanziano, come le locuzioni *precisare la situazione* o “definire la situazione”, che avremo modo di approfondire.

Le rime e le altre tessiture foniche creano dunque un continuum all’interno del testo senza però intaccare la chiarezza del dettato. Per quanto l’intreccio presenti l’anticipazione della manifestazione, come si è detto

²⁵ Cfr. Bertoncelli - Zanetti [2008: 337]. L’attendibilità della dichiarazione potrebbe risultare anche dall’analisi delle rime, mai con parole tronche, in quanto il contrasto fra musica e lingua comporta una «caratteristica metrica universalmente diffusa e facilmente verificabile: nei versi italiani la frequenza delle rime tronche tende ad aumentare quanto più il testo è ancillare alla melodia. Ciò vale per le arie d’opera in confronto alle odi-canzonette letterarie, che sono basate sullo stesso modello, ma ritorna anche nell’attuale musica di consumo, dove tende a distinguere la cosiddetta *canzone d’autore* dalle *canzonette vere e proprie*» (cfr. Zuliani [2009: 32]).

²⁶ Sul baby-talk italiano e sul suo abuso di diminutivi cfr. Bernini [2010]; per la sua presenza nella letteratura per l’infanzia contemporanea cfr. Pesce [2003], nella lingua della televisione per l’infanzia cfr. Sardo [2004].

riguardo al ritornello, la disposizione del racconto è inoltre lineare e canonica nell'uso dei tempi verbali. Nelle frasi principali il verbo è al passato remoto nella prima strofa (*organizzarono*), all'indicativo imperfetto nella seconda e nella terza (*chiedevano, potevan*), nella quarta di nuovo passato remoto, nelle forme sia passiva (*fu definita*) che attiva (*andò*), mentre nel ritornello è presente solo il passato remoto (*si unirono, marciarono*). Sono cioè i canonici tempi narrativi di sfondo e di primo piano, che guidano nella lettura e sottolineano i picchi emotivi del racconto. La narrazione avviene inoltre dall'esterno, come una cronaca che racconta l'azione dei gattini (una terza persona plurale), descrivendo quindi un'azione collettiva. La voce però è solo apparentemente neutra, in realtà è partecipe, atteggiamento evidente non solo per la presenza della già osservata parola d'altri mimetizzata *naturalmente*, ma anche ad esempio per l'uso ricorrente nella strofa del diminutivo con effetto empatico *gattini* (*gatti* nel ritornello, più preciso e – aggiungiamo contestualizzando – “marziale”).

Ciò che però più stupisce di *Quarantaquattro gatti* sono gli elementi di innovazione rispetto anche alla canzone *popular* per adulti del tempo, sia nell'ambito delle scelte sintattiche che in quello lessicale. Partendo dagli aspetti morfologici, accanto alle preposizioni articolate *col* e *coi*, al tempo ancora diffuse, incontriamo due soli troncamenti (*poter dormire, potevan tirare*) e non in chiusura di verso, mentre le rime sono costruite tutte con parole piane, nessuna tronca: aspetti in netta controtendenza rispetto anche alle composizioni per adulti. Inoltre usa “loro” in funzione di soggetto («*loro* chiedevano a tutti i bambini»), ancora oggi raro nella canzone, e il discorso indiretto, tendenza che emerge rispetto al discorso diretto, alla dialogicità, a partire proprio dagli anni sessanta, per diventare prevalente dopo gli anni zero. Persino l'uso del passato remoto offre un elemento di riflessione interessante: esso è diffuso ancora negli anni sessanta anche (e soprattutto) per la rima tronca, per ragioni metriche, una tendenza che inizia a essere messa in discussione, ma non superata, con l'avanzare del passato prossimo solo nella metà del decennio. Da lì in poi i due tempi verbali convivono fino alla metà dei settanta, quando il primo inizierà ad essere usato soprattutto per contesti esplicitamente narrativi, del tipo «Partirono in due, ed erano abbastanza» (*Bomba o non Bomba* di Antonello Venditti), fino a diventare tempo usato solo nei brani favolistici negli ottanta, per poi ritornare nei novanta

con Baglioni e negli zero ridiventare *mainstream*. Una parabola che attraversa la seconda metà del Novecento,²⁷ ma in *Quarantaquattro gatti*, composta negli anni iniziali del declino del tempo verbale, è già usata in modo esplicitamente narrativo, con evidente ironia (quell'ironia di cui parla anche la *Nota* di De Mauro) e mai in posizione di rima.

Se quindi presenta elementi innovativi rispetto alla canzone *popular* per adulti del tempo, questi spiccano se confrontati con le dodici canzoni per bambini in gara quell'anno allo Zecchino d'Oro.²⁸ Esse infatti presentano una notevole quantità di troncamenti (es. *Il valzer del moscerino*: «Così il moscerino / Si mise a ballar»); *La banda dello zoo*: «Ha un suono assai carino, ve lo farò sentir...»), rime tronche (es. *Tre guerrieri indiani* «I tre prodi Caribù / Se ne tornan felici alla tribù!»), anche con il passato remoto (es. *Coriolano, l'allegro caimano*: «Con la coda un gran fendente / Alla zattera assestò / E una botte casualmente / Dentro il Nilo andò») o con nomi inglesi pronunciati all'italiana (es. *Sitting Bull*: «Sitting Bull, / Piange tutta la tribù...»), discorsi diretti come soluzioni dialogiche (es. *Il semaforo*: «Mentre fa / Cosa fa? / Mentre fa / Cosa fa? / Mentre fa: «Chicchirichì!»), inversioni senza alcuna ironia ma per esigenze metriche (es. *Se fossi Leonardo*: «Non sono Leonardo / E inventarle io non so. / Embè embè / Si fa quel che si può.»), nessun “loro” in funzione di soggetto.

4. Tra testo e contesto: le spie lessicali

Se dunque *Quarantaquattro gatti* si distingue dalla produzione coeva per adulti e bambini in quanto a sintassi e scelte lessicali, proprio affrontando queste ultime è possibile interrogarci sulla relazione tra il testo della canzone di Casarini e i conflitti sociali, politici e sindacali in atto in quel preciso momento storico. Il vocabolario usato per raccontare la vicenda presenta elementi provenienti da più ambiti e riconducibili a registri diversi, ibridati in una canzone destinata ipoteticamente a un uditorio televisivo infantile.

²⁷ Rispetto all'uso pronominale, all'uso del passato remoto e del discorso indiretto, cfr. Antonelli [2010: 160, 163, 131-133].

²⁸ Per l'elenco delle canzoni in gara cfr. <https://zecchinodoro.org/edizione/10-edizione>.

In primo luogo, nella canzone risulta la presenza di alcune espressioni di provenienza politico-sindacale: *senza padrone, organizzarono una riunione, precisare la situazione, si unirono compatti, fu definita la situazione*. Non è però un'affiliazione semplice: la lessicografia, come ricorda Raffaella Petrilli, ha delineato un lemmario tecnico-politico italiano formato da tre ordini di vocaboli: lemmi monorematici esclusivamente tecnici (es. *leninista, liberaldemocratico, populismo*); accezioni tecnico-politiche di lemmi comuni (*destra, sinistra, alternativa*); parole originariamente tecnico-politiche, poi diffuse nell'uso, fino a diventare parte della lingua comune, mantenendo però il riferimento all'ambito politico (*maggioranza, democrazia, partito*) e tornando tecnicismi nelle espressioni polirematiche (*democrazia parlamentare*) (cfr. Petrilli [2015: 18-19]). Le difficoltà nella classificazione degli elementi lessicali individuati in *Quarantaquattro gatti* derivano da quanto Gian Luigi Beccaria ha scritto già negli anni settanta sul linguaggio politico,²⁹ ovvero che esso presenterebbe elementi eterogenei da modelli e nomenclature diverse, tanto che, fatto salvo un "sottocodice" identificabile esplicitamente come politico, il termine diventerebbe univoco solo se contestualizzato, in situazione. Il lessico può infatti rinchiudersi nel tecnicismo o nell'eufemismo, aprirsi alla lingua comune e attingere ad altri linguaggi settoriali.³⁰ Proprio negli anni sessanta, ad esempio, il noto intervento di Pasolini, *Nuove questioni linguistiche*, apre un dibattito sulla "nascita dell'italiano" a partire da come Aldo Moro e altre figure politiche usano elementi lessicali provenienti dall'ambito tecnologico e industriale.³¹ Ciò induceva Pasolini a riflettere sulla confidenza che gli italiani stavano a poco a poco raggiungendo con una terminologia tecnica, una competenza quanto meno passiva che, per quanto approssimativa, permetteva

²⁹ Cfr. Beccaria [1973: 7-59; 1989: 23-28; 1992: 220-234].

³⁰ Cfr. Sobrero [2000]; numerose sono le difficoltà a definire l'appartenenza del lessico e a collocare il linguaggio stesso: Serianni - Antonelli [2011:153] sottolineano ad esempio la difficoltà di collocare tra i tecnicismi di un determinato settore parole come *democrazia* o *parlamento*, in quanto di dominio comune; per Gualdo - Telve [2011] la lingua della politica è inoltre da considerare tra i linguaggi settoriali, distinti dai linguaggi specialistici per la continua interazione del lessico tecnico con la lingua comune e in quanto destinati a un uditorio ampio, mentre per Raffaella Petrilli, in prospettiva pragmatica, «il linguaggio politico è il linguaggio specialistico il cui scopo è mettere l'univocità referenziale dei termini a favore di una diversa definizione, legata alla prospettiva di parte assunta dal parlante» (Petrilli [2015: 29]).

³¹ Il saggio di Pasolini sarà poi pubblicato in *Empirismo eretico* (1972). Per una ricostruzione del dibattito che ne seguì, cfr. Parlangei [1971].

a personaggi politici di attingere a un repertorio fino ad allora usato in un altro settore. Ricostruire la provenienza, quindi la storia, e il significato del lessico definibile politico-sindacale presente in *Quarantaquattro gatti* è dunque un primo passo per addentrarsi nella relazione tra testo e contesto storico, sociale e linguistico. Quelle parole sono infatti “spie”, allo stesso tempo portatrici di una storia politica e usate per veicolare un preciso discorso rispetto ad essa.

Termini ed espressioni della lingua comune che il linguaggio della politica ha fatto propri nel corso della sua storia³² sono stati raccolti in dizionari specifici, che hanno iniziato a lemmatizzarle già nel XIX secolo con intenti divulgativi e fini anche formativi, spesso caratterizzati ideologicamente, nonché in repertori compilati specie a partire dagli anni sessanta, oggi testimonianze preziose del lessico del dibattito del tempo.³³ Un periodo, peraltro, da ascrivere appieno alla cosiddetta Prima Repubblica, la cui retorica, il cui lessico e le cui fraseologie, anche molto diversi da quelli dello stile della Seconda,³⁴ sono stati ampiamenti analizzati.³⁵

³² Per la ricostruzione storica del linguaggio politico italiano, e per i relativi problemi, si rimanda alla sezione “Per una storia del linguaggio politico italiano” in Librandi - Piro [2016: 25-162]; cfr. anche Leso [1994], Desideri [2011], Colombo [2015], Gualdo [2015].

³³ Cfr. tra i primi l’ottocentesco *Dizionario politico popolare* (Trifone [1984]) e i più recenti Sestan [1971], Calchi Novati [1971]; tra i secondi: Pallotta [1964; 1976; 1985] e Lanza [1974].

³⁴ Sulla lingua della politica nella cosiddetta Seconda Repubblica, cfr. Dell’Anna - Lala [2004], Gualdo - Dell’Anna [2004], Coletti [2012], Vetrugno *et al.* [2008], Santulli [2005], Panzieri [2003]. Numerosi poi i volumi dedicati al lessico della politica, non solo di linguisti, cfr. ad esempio Pasquino [2010], Almagisti - Piana [2011]. A partire dalla fine del secolo scorso, inoltre, il campo del linguaggio politico è stato affrontato anche in Italia dalla “politolinguistica critica”, cioè un approccio ai testi che usa strumenti di analisi linguistica e politologica e studia fenomeni politici e sociali attraverso il linguaggio scritto e parlato dei politici e degli attori coinvolti nel “decision making” (cfr. Cedroni [2014]; De Mauro [2016]).

³⁵ La lingua della politica ha vissuto continue trasformazioni e, ben prima della Seconda Repubblica, ha partorito stili e retoriche specifiche, denominati anche spregiativamente, come “sinistrese”, “sindacalese” o “politichese”. Cfr. per un quadro delle analisi nei diversi ambiti e discipline, Cedroni - Dell’Era [2002]; sulla questione, studiata sia in diacronia che in sincronia: Mengaldo [1994], Antonelli [2007], Dell’Anna [2010]. Sul cambiamento di linguaggio tra Prima e Seconda repubblica nei discorsi parlamentari, rispetto al vocabolario di base, alla leggibilità, alle espressioni idiomatiche, al “sentiment” (l’uso di aggettivi positivi o negativi) (Giuliano [2016]).

Gli elementi lessicali citati, *senza padrone*, *organizzarono una riunione*, *precisare la situazione*, *si unirono compatti*, *fu definita la situazione*, sono espressioni che echeggiano il linguaggio politico, o ne sono parte. Il termine *padrone* appartiene al lessico della sinistra internazionalista a partire dalla metà dell'Ottocento, con una specializzazione politica peggiorativa, è oggi un termine marcato come “fondamentale” dal Gradit, e il suo derivato *padronato*³⁶ diventa, come ricorda Gino Pallotta, «in auge nel 1969»,³⁷ quindi proprio negli anni di *Quarantaquattro gatti*. L'espressione *senza padrone*, peraltro, riecheggia il celebre slogan *né Dio né padroni*, anch'esso secondo il GDLI di lungo corso, attestabile fin dal XIX secolo nella tradizione anarchica e socialista rivoluzionaria. *Riunione* è invece termine attestato fin dal XVI secolo, e nell'accezione di “adunata” secondo il Gradit è tra i termini “fondamentali”. La sua storia vanta anche un ruolo nella campagna fascista per la lingua italiana, in quanto proposta in sostituzione della parola *seduta*, «che non è di stile fascista» (De Mauro [1963: 368]), ma nell'analisi di *Quarantaquattro gatti* è forse più importante notare che il GDLI ne segnala l'uso fin dall'Ottocento per gli incontri non ufficiali, anche clandestini o semiclandestini, tra persone, come gli operai, che condividono attività e idee politiche, come i gattini che, nella cantina di un palazzone, *organizzarono una riunione*. Addirittura al XVII secolo, sempre per il GDLI, risalirebbe invece l'uso di *situazione* in riferimento a una condizione politica o economica, termine peraltro considerabile, secondo Dardano [1973: 158], tra i «vocaboli permanenti» del “sottocodice” politico. Al XVIII secolo, infine, risalirebbe la locuzione *fare il quadro o il punto della situazione*,³⁸ semanticamente affine al più tecnico e formale *precisare la situazione*, ricorrente in ambito non solo politico ma anche giuridico e burocratico (cioè, per quanto presentino fonti e funzioni diverse, della «lingua delle istituzioni»: Cortelazzo - Viale [2006: 2112-2113]), e alla

³⁶ *Patronato* risulta già presente nell'accezione marxista nel lessico di Pietro Nenni nel 1921; cfr. Vian [1991: 119].

³⁷ Il lemma appare con la medesima definizione nel *Dizionario politico e parlamentare italiano* nelle edizioni 1976 e 1985, ma è ancora assente in *Dizionario della politica italiana* del 1964.

³⁸ Contrariamente al lemma *padronato*, in questo caso la locuzione è presente solo nel *Dizionario* di Pallotta del 1964, mentre è assente da quelli del 1976 e del 1985.

sua variazione, sempre all'interno della canzone, *fu definita la situazione*.³⁹

Si tratta, a ben vedere, di due locuzioni ascrivibili al secondo o al terzo ordine di vocaboli del lemmario tecnico-politico indicato dalla Petrilli. Sono usate in Parlamento, congressi, comizi, tribune politiche, sezioni di partito e documenti, verbali, periodici a stampa e programmi di informazione da politici, militanti, operatori del settore, ma provengono da più settori e appartengono anche alla lingua comune. Il *Vocabolario di base della lingua italiana* classificherà una decina di anni dopo quegli elementi lessicali come fondamentali (*padrone, organizzare, riunione, situazione, definire*) o di alto uso (*precisare*) (De Mauro [1980: 147-170]) ma la loro combinazione quale appare in *Quarantaquattro gatti* è nell'uso (e nella competenza almeno passiva dell'uditorio) del linguaggio politico del tempo, a seconda dei casi considerabile informale ma ideologicamente definito (*senza padrone*), tecnico formale (*precisare la situazione; fu definita la situazione*) o semiformale (*organizzarono una riunione*). Senz'altro anche perché, grazie ai mass media, tali espressioni acquisiscono un uditorio molto più vasto.⁴⁰ Ci riferiamo in particolare alla televisione, che tra gli anni sessanta e settanta incide profondamente nel comportamento linguistico degli italiani, arricchendo e modificando in più punti l'insieme lessicale della lingua comune.⁴¹ E ciò è senz'altro vero, anche se un'indagine della Rai sulla comprensione del vocabolario usato dai giornalisti e dai politici condotta in quel periodo dimostra che a parole di uso comune nell'ambito politico non corrisponde una puntuale comprensione da parte dell'uditorio (cfr. Eco [1973]). Si tratta però,

³⁹ L'uso non professionale dell'italiano burocratico, amministrativo e cancelleresco è stato peraltro notato storicamente nella lingua italiana anche nelle scritture del semicolto che, «quando è costretto a entrare in contatto con l'autorità e a produrre un testo a essa rivolto, tenta, faticosamente e spesso incongruamente, di imitarne lo stile utilizzando stereotipi o cliché di provenienza burocratico-amministrativa o cancelleresca» (cfr. Testa [2014: 70]).

⁴⁰ Per un tentativo di sistematizzazione del lessico politico tra teoria e dottrina politica, ambiti d'uso, repertorio di usi e abitudini lessicali degli operatori della politica, cfr. Basile *et al.* [2012].

⁴¹ Cfr. De Mauro [1968; 1973: 115; 1974: 430-458]. Oggi si tende invece a sostenere che la tv sia "specchio" della multiforme realtà linguistica italiana in cambiamento (cfr. Beccaria [2002: 293-303]; Nacci [2003: 77]) o uno "specchio a due raggi", se ci si interroga sull'influenza che essa poi ha sulle nostre abitudini linguistiche (cfr. Masini [2003: 26-28]), o uno "specchio-soglia", se si riflette sul processo di mediazione spettacolare (cfr. *Introduzione* in Alfieri - Bonomi [2008: 8-9]).

in quel caso, di espressioni tecniche, denominazioni specifiche come “Confindustria” e non comuni come le locuzioni presenti in *Quarantaquattro gatti* finora analizzate, alle quali va aggiunta *si unirono compatti* (con la variazione *marciarono compatti*, più militaresca), non immediatamente riconducibile al lessico politico⁴² per quanto la compattezza sia una qualità dei cortei sottolineata nelle descrizioni di manifestazioni, come attestato nelle fraseologie riportate ad esempio dal Gradit: *i braccianti scesero compatti in sciopero*. In questo senso, attesta il GDLI, l’aggettivo è usato in ambito letterario ad esempio anche da Gabriele D’Annunzio per descrivere la “folla *compatta*” già nel 1895, in *Le vergini delle rocce*, e nella canzone di Casarini è utilizzato proprio nel ritornello, dove appunto è descritto il corteo, caratterizzato dagli aggettivi *compatti, allineati e attorcigliate*. Tra questi, *allineati* ha un particolare valore nel lessico politico: è un termine che il Gradit classifica “tecnico-scientifico” in quanto relativo a chi è concorde con una linea politica o economica, ma va aggiunto che negli anni sessanta, a partire dal 1961 (cfr. Beccaria [1973: 26; 1992: 32]), è anche usato per distinguere a livello internazionale i *paesi allineati* o *non allineati*, vale a dire schierati o meno con Stati Uniti o Unione Sovietica nella contrapposizione tra le due superpotenze. Da un lato, quindi, il termine appartiene al lessico politico più tecnico, dall’altro, nelle descrizioni, rafforza l’idea di compattezza dandole un’immagine militaresca. Ciò è evidente ad esempio in una descrizione presente in *Bassifondi* di Bruno Barilli, da *Il viaggiatore volante*, del 1946: «Ecco dei proletari con le braccia incrociate. Sono un centinaio, muti, penserosi, allineati: nondimeno è un plotone spaventevole» (Barilli [1963: 93]). Come *compatti, allineati* è utilizzato per descrivere un assembramento di operai e il carattere militaresco è sottolineato dall’uso della parola *plotone*, presente peraltro anche in *Quarantaquattro gatti*. *Plotone* è un traslato dal lessico militare, e per il Gradit ha un “basso uso” per indicare un gruppo o un insieme di persone, ma come testimonia Barilli (assurto tra le fraseologie del lemma nel GDLI) è già attestato in descrizioni della prima metà del secolo scorso. La canzone dello Zecchino d’Oro ne riprende l’uso, all’interno di una serie di scelte lessicali che esprimono compattezza (*allineati, compatti*) e attingono o rimandano all’ambito militare (*marciarono, plotone*).

⁴² *Il vocabolario di base della lingua italiana* di De Mauro classificherà nel 1980 il verbo *unire* come “fondamentale” e *compatto* di “alto uso”.

La vicenda dei gatti, come abbiamo detto, è narrata da una voce esterna, che racconta quanto avviene, come fosse un cronista. Una voce non caratterizzata come genere, ma le cui parole “politiche” partecipano dello stile, delle fraseologie e delle espressioni del tempo. Più sottili sono invece altre scelte lessicali, come il terzo aggettivo del ritornello: *attorcigliate*. Non appartiene certo all’ambito politico, ma nella canzone è legato a code, e *le code attorcigliate*, come *i baffi allineati*, descrivono la modalità con cui i gatti stanno in corteo. Siamo nel territorio della metafora: *le code attorcigliate* sono le braccia incrociate dei manifestanti per fare cordone; *i baffi allineati* sono invece i volti decisi, gli sguardi marziali. Inoltre, la scelta della parola *baffi*, per quanto pertinente per gli elementi descrittivi dei felini, “non è innocente”, in quanto evoca una figura politica internazionale ben precisa e altamente nota, anche con il suo soprannome, ovvero “Baffone”, cioè Stalin.

Quarantaquattro gatti chiama quindi in causa l’ambito politico-sindacale in modo diretto (con un lessico anche tecnico) nelle strofe, ovvero nella parte più “cronistica”, e indiretto (figurato) nel ritornello, quello più legato alla filastrocca, alla conta per bambini. Nemmeno la scelta dei gatti risulta “innocente”. E ciò non tanto per la loro caratterizzazione come personaggi (vivono infatti nelle periferie proletarie, nel *palazzone*, e si radunano in *cantina* per una *riunione* segreta), quanto perché il nome *gatto* legato a corteo e a protesta sindacale evoca lo *sciopero a gatto selvaggio*, un tecnicismo della politica, un nuovo e radicale strumento di lotta operaia che alla fine degli anni sessanta si diffonde,⁴³ in un contesto di scioperi sempre più numerosi. Consideriamo ad esempio che proprio nel 1968, nello stesso marzo in cui si svolge lo Zecchino d’Oro di *Quarantaquattro gatti*, i sindacati indicano uno sciopero generale in appoggio alla richiesta di pensioni più elevate, e «la risposta superò ogni attesa:

⁴³ Gian Luigi Beccaria [1992: 229] segnala che si tratta di una traduzione dall’inglese “wildcat strike” e che inizia a diffondersi intorno al 1970, ma il primo sciopero a gatto selvaggio avviene alla Fiat il 15 e il 16 ottobre 1963 (cfr. Balestrini - Moroni [2007: 143-144]), e la locuzione è già attestata quello stesso anno in ambito operaio e sindacale, come è deducibile da *Il paese mancato*, in cui Guido Crainz cita dei rapporti di polizia su convegni e conferenze della Cgil e di organizzazioni comuniste, tra cui quello dell’11 ottobre 1963, che «trae occasione dall’uscita di un giornale di fabbrica, “Il gatto selvaggio”, che propone sia il sabotaggio della produzione sia scioperi improvvisi di reparto (a gatto selvaggio, appunto)» (cfr. Crainz [2005: 109, nota 12]). È infine senz’altro un termine proprio del linguaggio politico e, come parola polirematica, è inserito anche nel *Lemmario politico* curato da Francesca Petrilli [2015: 169].

solo a Milano aderirono 300 mila metalmeccanici e un rilevante numero di impiegati» (Ginsborg [1989: 422]). Stiamo dunque parlando di un momento storico in cui il discorso politico-sindacale e il suo lessico, ripresi dalla canzone, sono centrali nella vita quotidiana del paese, e sono affrontati, parlati e ascoltati dagli operatori del settore, ma anche vissuti o subiti a vari livelli e con diverse modalità e reazioni dalla popolazione italiana nel suo insieme. Ed è questo il contesto linguistico e culturale in cui avviene la ricezione della canzone, la quale istituisce quindi un uditorio anche adulto, eterogeneo per età, estrazione sociale, provenienza geografica.

5. Quarantaquattro gatti e il suo uditorio

Tra filastrocche, favole, ninne nanne, fantasticherie, preghierine, letterine, allo Zecchino d'Oro non erano mancate canzoni che avevano affrontato anche temi di un certo spessore, come la morte (*Lettera di natale*, 1959; *Pilù*, 1960) o la povertà (*Caro Gesù bambino*, 1960; *L'altalena*, 1961), o aspetti della contemporaneità, dalla politica internazionale con la corsa allo spazio (*Il pinguino Belisario*, 1966; *Orazio il cane dello spazio*, 1966; *La canzone della luna*, 1967) al costume, tra capelloni musicisti (*Il cane capellone*, 1967) e minigonne (*La mini-cosa*, 1967). Nessuna canzone però, prima d'allora, aveva mai ripreso così esplicitamente il lessico e l'immaginario dell'attualità politica nazionale. È chiaro che, con ogni probabilità, non tutto quello che abbiamo evidenziato nel testo di Casarini può essere riconducibile all'intenzione d'autore, ma una volta licenziata la canzone, performata in televisione, il processo di interpretazione avviene su un altro piano.

È inevitabile che i bambini diano del testo una lettura diversa da quella politica finora delineata. L'uditorio delle canzoni dello Zecchino è però realisticamente eterogeneo dal punto di vista anagrafico. Il testo prima raggiunge migliaia di giovani spettatori, poi viene reiterato pubblicamente via radio e privatamente dai bambini sui giradischi dei genitori, e senz'altro reinterpretato da vocine bianche giocando nei cortili e nei giardini. Inoltre la non esclusività di un uditorio infantile risulta evidente anche dai testi delle canzoni. Se infatti ogni scrittura per ragazzi comporta una relazione asimmetrica, un processo di complessa identificazione da parte dell'adulto con il bambino, è chiaro che un brano come

Pupazzetti (1960), che racconta malinconicamente il ricordo della gioventù, non può rivolgersi a dei bimbi come contenuto, ma solo offrire un testo linguisticamente e musicalmente considerabile adatto ad essi. Se poi, al di là dei temi toccati, osserviamo i testi presentati alla manifestazione nelle prime dieci edizioni, notiamo che anche gli elementi verbali di molte canzoni ammiccano a un uditorio adulto: ci riferiamo a certe immagini dagli echi pseudopoetici, debitrice della canzone sanremese pre-Modugno, quali il Sioux con le frecce spuntate che fa comunque «breccia nel mio cuor» di *Piccolo indiano* (1961); possiamo poi aggiungere le citazioni filmiche in *La stella di latta* (1962, con il classico di Fred Zinnemann: «Ricordo un mezzogiorno che di fuoco diventò») e canzonettistiche in *Carnevale allo zoo* (1963, con il riferimento al successo di Modugno: «C'è un leone che passeggia / Col cilindro e un vecchio frac»), nonché i riferimenti ai nuovi generi musicali come l'hully gully (*Il pulcino ballerino*, 1964) e il twist (*L'ochetta Gelsomina*, 1966), e persino le riprese letterarie, dal «fru fru» pascoliano in *Teatrino* (1960) agli echi carducciani e manzoniani in *Tramonto sull'Alpe* (1960: «Discende dietro l'Alpe il sole d'oro a riposar» come il sole che cala dietro il Resegone in *Il Parlamento*; «“Addio bell'Alpe” dice il sole / “Addio ruscelli e prati in fiore...”»), con palese richiamo all'Addio ai monti dei *Promessi sposi*), fino all'onomastica gozzaniana con la zia *Felicita* che assona con *domenica* in *Dagli una spinta* (1965). Riferimenti anche colti, rivolti quindi a un pubblico adulto eterogeneo culturalmente, in quanto molti adulti possono riconoscere la citazione ad esempio di *Vecchio frac* di Modugno o di *Mezzogiorno di fuoco*, ma Gozzano e Carducci sono più ostici per chi ha un basso grado di istruzione. *Quarantaquattro gatti*, invece, presenta elementi lessicali che ammiccano senz'altro a un uditorio di persone adulte, ma in modo più “democratico”. I riferimenti sono accessibili a tutti. Stiamo parlando di persone che alla fine degli anni sessanta sentono o leggono le notizie sulle lotte sindacali e politiche, o vi partecipano direttamente come lavoratori, o come militanti, o le subiscono o le osservano con preoccupazione.

Il 1968, inoltre, per Pivato ospita anche «probabilmente il primo movimento di protesta collettivo del Novecento, nel corso del quale allo strumento di comunicazione tradizionale (la parola o il testo scritto) si affianca il linguaggio musicale come mezzo di comunicazione dei desideri e dei valori di una intera generazione» (Pivato [2003: 180]). La politica però era già da decenni nel paesaggio sonoro (cfr. Schafer [1985]) anche italiano, per quanto non di massa ma circoscritta ai circuiti della

militanza politica. Pensiamo ai canti di protesta, di cronaca, di lotta e di memoria storica dei movimenti operai, contadini, anarchici, comunisti, socialisti, sindacali, che fin dal secolo precedente erano stati composti e diffusi oralmente, e che ancora nel dopoguerra continuano a essere modelli produttivi per canzoni poi raccolte da Spartacus Picens in *Canti comunisti* (Spartacus Picens [1967]). Nel 1957, inoltre, nasce da Fausto Amodei, Sergio Liberovici e Michele Straniero l'esperienza torinese di Cantacronache (cfr. Jona [1996]; Pivato [2003: 92-97]), a cui aderiscono intellettuali come Italo Calvino, Franco Fortini, Umberto Eco, Gianni Rodari, Emilio Jona, Giorgio De Maria. È un progetto che propone un preciso modello di contenuto, di linguaggio, di interpretazione, con canzoni segnate dalla critica di costume, dai riferimenti alla quotidianità, da un preciso orientamento politico. Fortini [1996: 55] ne ricorda l'origine in occasione di una campagna elettorale, in cui «furono fatte delle canzoni, che poi furono registrate e diffuse con gli altoparlanti, provocando dei putiferi». Si trattava di brani come *Dove vola l'avvoltoio?* e *Fratelli d'Italia, tiriamo a campare*, ma nel periodo di attività del gruppo, dal 1957 al 1963, molti altri loro pezzi diventano interpretazioni dei grandi cambiamenti in atto nel periodo del boom economico, dei conflitti sia sociali che politici. Interpretazioni che, oltre a informare su eventi accaduti, ne offrono anche una lettura. Pensiamo ad esempio agli scontri del luglio 1960 e alla caduta del governo Tambroni, all'omicidio dei dimostranti di Reggio Emilia a cui Amodei dedica la celebre canzone *Per i morti di Reggio Emilia*. In essa, come in *Partigiani fratelli maggiori o Oltre il Ponte*, avviene il recupero della Resistenza costruendo un ponte tra i due momenti, il presente delle lotte politiche e sindacali e il passato partigiano e antifascista.

Cantacronache non è un'esperienza di massa, ma ha un seguito con la riscoperta del canto sociale del Nuovo Canzoniere Italiano, con le ricerche dell'Istituto Ernesto de Martino, con la ripresa del repertorio del canto popolare da parte di Nanni Svampa, Enzo Jannacci e Dario Fo, o con cantautori come Francesco Guccini. Inoltre, tra la fine degli anni sessanta e l'inizio degli anni settanta, gli anni di *Quarantaquattro gatti*, la canzone d'autore e politica si avvicinano, e parlano a un uditorio ampio grazie a radio e televisione. «I due registri, – spiega Pivato [2003: 181] – quello d'autore e quello politico, tendono spesso a confondersi. Eventi tragici come quelli di Piazza Fontana, la morte dell'anarchico Pinelli, o stagioni come quelle dello stragismo, sono puntualmente ripercorsi nella

canzone militante, ma trovano spesso riscontro anche nel repertorio d'autore». Questo incontro avviene però in un contesto nel quale, a partire dalla metà degli anni sessanta, anche la musica commerciale ammicca ai nascenti movimenti giovanili. Basti citare *La rivoluzione* di Gianni Pettenati, presentata al Festival di Sanremo nel 1967, o a *Chitarre contro la guerra* (1966) di Carmen Villani, *Uno in più* di Riki Maiocchi (1966), *Proposta dei Camaleonti* (1967): canzoni lontane da Cantacronache, ma che testimoniano come un lessico, alcuni concetti, e soprattutto un certo sentimento, per quantoedulcorati, sono ormai diventati parte del comune paesaggio sonoro e verbale della fine degli anni sessanta. L'orecchio italiano, nel 1968, non è certo nuovo a discorsi o riferimenti politici nelle canzoni.

6. Quarantaquattro gatti, *il suo uditorio e la tradizione popolare*

Quarantaquattro gatti esprime una precisa prospettiva ideologica, attorno alla quale generare consenso, istituendo appunto un uditorio. Non ricerca un finto dialogo col presente che genera quello che Antonelli definisce l'effetto «buco dell'ozono» (Antonelli [2010: 49]). Il richiamo alla cronaca è nella canzone di Casarini più profondo, ne offre una narrazione e un commento, e presenta affinità con la tradizione della poesia popolare. Quest'ultima, come ricorda Polimeni [2014], fin dalle origini è solita rielaborare per un pubblico vasto ed eterogeneo fatti ritenuti in qualche modo significativi; ha inoltre una circolazione diastraticamente trasversale e, a partire dall'Ottocento, quando affronta le imprese risorgimentali, ricorre al lessico colto, recupera la tradizione poetica alta, oltre a elementi dell'italiano burocratico. La storia della poesia popolare presenta quindi testi, scritti o trascritti, destinati alla performance per uditori eterogenei, che presentano una lingua in costante dialogo con la poesia "ufficiale", e che rielaborano fatti e temi preesistenti, circolati a livello colto e popolare, trasmessi oralmente o per iscritto. Aspetti riscontrabili anche in *Quarantaquattro gatti*: è infatti un testo cantato, performato in un contesto specifico, pubblico, che parla di una protesta sindacale a un uditorio televisivo ipoteticamente di soli bambini, ma realisticamente di famiglie, quindi anche di adulti, per i quali cortei, manifestazioni, assemblee sono, nel 1968, un paesaggio visivo comune, nonché un argomento dibattuto sui giornali, in televisione e via radio. Presenta una commistione di lingua comune, lessico di ambito politico-sindacale,

scelte retoriche letterarie, per affrontare un discorso coevo, cioè le lotte sindacali, che però non vengono mitizzate né condannate, ma traslate in una dimensione favolistica, scritta in versi, destinata a un'interpretazione canora infantile, all'interno di un programma televisivo.

Come l'uomo del 1968 ha consuetudine con il paesaggio sonoro, verbale, sociale, politico e sindacale coevo, così ne ha anche, storicamente e culturalmente, con le soluzioni formali della tradizione poetica popolare. Se poi si aggiungono l'alto numero di consonanze e assonanze e l'uso di quartine per le strofe (caratteristica, peraltro, non delle sole canzoni per bambini, in quanto gli aspetti appena elencati accomunano tutta la musica *popular*, specie la canzonetta: cfr. Zuliani [2009: 30-58]), sono dunque più d'uno gli aspetti che permetterebbero di ricondurre *Quarantaquattro gatti* a una tradizione popolare poetica e musicale. Più in particolare, con la filastrocca. Questa, per quanto presenti un'etimologia difficile da individuare, e per quanto ne siano discusse le prime attestazioni,⁴⁴ è definibile come un testo di poesia popolare, solitamente breve, composto in metri brevi assonanzati o rimati, in forma di canzonetta o comunque di composizione cadenzata, connotato quindi ritmicamente e legato a una particolare cultura popolare, espressa nel testo nei contenuti e nei valori, rivolto al mondo infantile ma recitata o cantata tanto dai bambini per gioco quanto dagli adulti per intrattenere, educare, tranquillizzare o addormentare i bambini.⁴⁵ La canzone *Quarantaquattro gatti* è senz'altro un canto, è una composizione cadenzata con una precisa struttura ritmica e testuale, presenta assonanze e rime, e il suo ritornello echeggia con i giochi numerici la conta, una delle forme tipiche di filastrocca. Inoltre, se si accetta la definizione di Oreste Floquet, ha in comune con essa la creazione di un continuum attraverso rime e altre tessiture foniche.⁴⁶ Nasce però in un momento storico in cui un autore ha

⁴⁴ Anche da un punto di vista lessicografico la parola presenta aspetti interessanti, in quanto il termine "filastrocca", lemmatizzato fin dalla prima edizione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (1612) ma come sinonimo di "filatera", deve attendere la quinta edizione per essere definito, tra le diverse accezioni: «E detto di componimento, scrittura, di poco pregio, ed anche cattivo e brutto; ovvero fatto così alla buona e senza pretensione».

⁴⁵ Cfr. per la tradizione italiana Floquet [2007], Alinei [2009], Roveda [2010], Sanga [1991].

⁴⁶ Pur consapevoli delle critiche mosse al saggio da Davide Colussi nella recensione in "Stilistica e metrica italiana" (n. 8, 2008, pp. 345-346), riteniamo, anche in relazione al *continuum* fonico della canzone, da approfondire il discorso di Floquet [2007: 42-43]: «A nostro giudizio, dunque, la funzione della rima nelle filastrocche consiste

riportato in primo piano nel panorama letterario italiano la filastrocca, con un particolare intento. Si tratta di Gianni Rodari, e attraverso la comparazione tra la sua ricerca poetica e *Quarantaquattro gatti* è possibile individuare il particolare substrato ideologico della canzone.

7. Quarantaquattro gatti Vs. Gianni Rodari

Quarantaquattro gatti ha legami, congiuntivi e disgiuntivi, con le sperimentazioni che, specie negli anni precedenti, Gianni Rodari aveva fatto proprio sulla filastrocca. Fino agli anni cinquanta considerabile piccolo-borghese e moralista, Rodari la propone con un'ideologia diversa: stimola e si rivolge a un bambino attivo e creativo, attraverso temi dibattuti come la pace, la guerra, la libertà, la democrazia, facendogli sognare società alternative e parlando di utopia, tra storie fantastiche e (sur)realismo, in prosa e in versi. Nei suoi testi appaiono situazioni escluse dalla tradizione aulica, oggetti della quotidianità, come cibi e mestieri, senza populismo. Introduce insomma la realtà del proprio tempo, fatta di discussioni, lotte e sogni di cambiare il mondo, nei testi per l'infanzia. Ciò quindi attraverso racconti, romanzi, fiabe, favole e anche e soprattutto filastrocche, recuperandone la funzione pedagogica per stimolare la fantasia, la pluralità di punti di vista, l'importanza di dire "no", la creatività, che per Rodari è essenzialmente espressione del pensiero divergente.⁴⁷

La questione, quindi, come spiega in *I bambini e la poesia*, pubblicato sul "Giornale dei genitori" (nn. 6-7, giugno/luglio 1972: Rodari [1992: 156-176]), per Rodari è riflettere su «il modo di porsi al servizio dei bambini» attraverso un testo poetico (popolare) come la filastrocca, prima esperienza delle potenzialità della lingua, fondamentale per i più

nell'agevolare la continuità del discorso; come qualsiasi altro coesivo testuale. [...] la rima va ricollegata a tutti quegli espedienti di connessione che la linguistica testuale rubrica come ricorrenza totale o parziale, i quali hanno la caratteristica di poter essere raggruppati nel più generale fenomeno linguistico della ripetizione. Da una tale concezione consegue che: 1) in quanto semplice ripetizione fonica, la rima può essere usata a fini espressivi; 2) il fatto che la rima renda ben coeso il testo ne facilita la memorizzazione; 3) la sua collocazione alla fine del verso ne facilita la percezione; 4) la sua funzione coesiva, unita alla sua posizione più marcata, può essere sfruttata a fini stilistici per creare associazioni semantiche insolite (aspetto forse più tipico nella versificazione letteraria)».

⁴⁷ Cfr. Denti [2007], Di Rienzo [2007], Lodi [2007], Boero [2007], nonché Boero [1992], Califano [1998], Argilli [1990].

piccoli «perché crescano, non perché restino bambini». In questo senso va intesa l'espressione "giocattolo poetico" cara all'autore, con una considerazione assai nobile del gioco. Ed è per questo che, sempre nello stesso intervento, Rodari attacca «tutta la produzione bamboleggiante, falsamente pedagogica, che qualche volta si fa passare per "poesia per bambini"», ma che non è nemmeno «"poesia di consumo", come potrebbero essere i versetti del Bonaventura o le parole delle canzoni dello "zecchino d'oro"». Il problema è per lui «dare ai bambini, con qualunque mezzo, parole vere, non suoni superflui da dimenticare immediatamente. E intendo, con parole vere, parole pronunciate da un adulto impegnato con la sua totalità in questa creazione. Parole vere, cioè piene».

Quarantaquattro gatti, in quanto canzone dello Zecchino d'Oro, rientrerebbe quindi nella "poesia di consumo", con aspetti probabilmente anche deprecabili per Rodari. *Quarantaquattro gatti* presenta però paradossalmente anche delle affinità con l'esperienza di Rodari, dal punto di vista sia testuale, sia tematico. In essa, infatti, incontriamo in primo luogo la comune matrice della poesia popolare e dell'uso della filastrocca per raccontare il presente, nonché l'interesse per la narrazione favolistica.⁴⁸ Tutto ciò da un lato pone in relazione Casarini e Rodari, ma le scelte lessicali e la retorica del testo dello Zecchino d'Oro ne rivelano il substrato ideologico al tempo stesso affine e lontano dalla "eversiva" poetica rodariana. Come infatti sostiene Antonio Faeti, la poetica di Rodari, in parte coerente con l'estetica letteraria marxista del tempo, presenta due componenti fondamentali: «la decisa volontà ad esprimere un proprio progetto politico, solidamente correlato ad una dimensione storica di cui si affrontano i termini con quotidiana, sofferta pazienza» (Faeti [1977: 95]). *Quarantaquattro gatti*, invece, recupera i termini della politica coeva ed evoca l'immagine del corteo, cioè la figura per eccellenza del movimento dei lavoratori, ma da un lato distanzia l'immagine nel tempo, con l'uso di verbi al passato e traslandola nella favola (quindi depotenziata, edulcorata), dall'altro inserisce il lessico dell'attualità in un vocabolario che, proprio grazie alla complessa tessitura fonica (pensiamo ad esempio all'uso di finti alterati e alterati, che creano l'effetto baby-talk), viene nascosto nel testo, come occultato. E in questo aspetto si rivela il substrato ideologico del testo, teso a sminuire la por-

⁴⁸ Peraltro, curiosamente, gli animali protagonisti sono i gatti tanto amati da Rodari e così spesso presenti nei suoi scritti: cfr. Rotondo [1981].

tata storica degli eventi coevi, lontano dalla militanza politica tanto conservatrice quanto progressista. È infatti difficile collocare la canzone tra le due tendenze individuate da Pino Boero e Carmine De Luca all'interno della produzione per bambini e ragazzi (in prosa e in versi): l'una progressista, democratica e libertaria incarnata ad esempio dal *Marcovaldo* di Italo Calvino e ovviamente da Rodari, l'altra conservatrice e moralista tradizionale, essenzialmente cattolica, di «storielle dense di ammaestramenti benpensanti, di artificiosi universi di buoni sentimenti» (Boero - De Luca [1995: 243]). *Quarantaquattro gatti* non appartiene a nessuna delle due.

8. *L'ideologia di Quarantaquattro gatti*

Il genere narrativo di riferimento di *Quarantaquattro gatti* è la favola, con l'antropomorfizzazione degli animali che interagiscono con gli umani e l'ambientazione nel passato, con tanto di uso del passato remoto per distanziare più marcatamente nel tempo. Nel 1968 l'uso di questo genere non è certo una novità per lo Zecchino d'Oro, ma nemmeno per la musica leggera, nella quale in più di un'occasione il racconto favolistico è stato considerato una mascheratura di un discorso critico verso personaggi di spicco della scena politica. Ad esempio, durante il ventennio fascista *Bombolo* (1932), di Mario Bonavita e Vittorio Masceroni, venne considerata un attacco a un personaggio del regime come Guido Buffarini Guidi, e *Maramao... perché sei morto?*, del 1939, fu collegata a Costanzo Ciano, morto lo stesso anno. Nel dopoguerra, al Festival di Sanremo del 1952, si pensa che *Papaveri e papere* (di Mario Panzeri, Nino Rastelli e Vittorio Masceroni), interpretata da Nilla Pizzi, alluda ai notabili democristiani (i «papaveri» per l'appunto). Sono letture improbabili (cfr. Pivato [2003: 80-81]; Borgna [1992: 215]), ma mostrano come le canzoni, una volta entrate nel circuito mediatico, siano investite di letture proprie di un particolare sentire del tempo. Come avviene per la favoletta della *Casetta in Canada*, sempre della coppia Masceroni e Panzeri, del 1957, con Martino che continua a ricostruire con ottimismo e pazienza la casetta che Pinco Panco gli brucia ogni volta, mostrando aspirazione al decoro piccolo borghese (*in primis* la casa tutta per sé) e condivisione del principio del lavorare sodo tollerando i soprusi per raggiungere gli obiettivi. «Forzature sociologiche? – si chiede Gianni Borgna – Forse. Che però le canzoni di quegli anni rispecchino fedelmente

il clima dell'epoca e fungano da valvola di sfogo alle tensioni sociali e politiche non lo dicono solo alcuni intellettuali un tantino snob», e citando un articolo del febbraio 1954 apparso su "Sorrisi e Canzoni", scrive: «questo è, soprattutto, la canzone, oggi: l'espressione della nostra voglia di vivere ottimisticamente. Ad ogni costo» (Borgna [1986: 38]).

Se Gianni Rodari ha recuperato la favola cercando, come per la filastrocca, di rivitalizzarla in chiave libertaria, nella tradizione musicale *popular* degli anni cinquanta e sessanta siamo ancora lontani da una prospettiva simile. La favola depotenzia, consola, ridimensiona, ma rimanda a un immaginario condiviso, e anche per questo è ampiamente usata in politica negli anni della guerra fredda (cfr. Pivato [2015]). La canzone-favola *Papaveri e papere* è un testo esemplare in quanto porta in un tempo e in un luogo indeterminato (*un dì v. 2, un campo di grano che dirvi non so v. 1*) l'ascoltatore, gli racconta una storia usando l'iterazione e la ricorsività dei moduli narrativi, con numerose occorrenze di diminutivi e scioglilingua propri delle filastrocche per bambini, nonché interrogative dirette e allocuzioni dirette (*voi non lo sapete*) per sollecitarne l'interesse (cfr. Bifulco *et al.* [1994]). Aspetti che, quasi integralmente, ritroviamo peraltro in *Quarantaquattro gatti*, che però appartiene al decennio successivo, al 1968, quando, nel clima di contestazione generale, anche Sanremo viene messo sul banco degli imputati, ad esempio da Dacia Maraini, che accusa le canzoni del festival di mostrare un'immagine «melensa e sentimentale degli italiani», indirizzandoli «verso la dolcezza, la malinconia, gli amori felici, i pianti e il dolore del crepuscolarismo industriale», con uno scopo: «la rassegnazione» (Arcangeli [2005: 212-213]).

Quarantaquattro gatti si muove invece in un'altra direzione. Non offre «rassegnazione» come le canzoni di Sanremo, né la fuga nella favola. La favola senza dubbio ridimensiona l'inquietudine del presente, ma occultando il lessico tecnico nel baby talk di fatto non crea un'alterità per rifugiarsi in convinzioni conservatrici, bensì affronta la lotta sindacale e politica, i cortei. E lo farebbe secondo una modalità ampiamente attestata nella tradizione letteraria, teatrale, popolare: irridendoli. Li ridicolizza, e così facendo offre una prospettiva insolita per guardare la situazione. È apparentemente un rovesciamento carnevalesco della spinta rivoluzionaria emergente, il che è un atto politico. Riprende infatti da un lato formule che spaventano, vocabolario di un tempo che sta cambiando, ma dall'altro rende possibile guardarle come elementi di una sorta di "lingua di

plastica” (cfr. Castellani Pollidori [1995]), impotente, come quella di formule stantie che dieci anni dopo userà Rino Gaetano in *Nuntereggae più*.

Per i bambini questo discorso è senz’altro insignificante, ma per gli adulti, l’altra parte dell’uditorio, la questione è diversa. Oggi sappiamo che nel 1968 siamo solo all’inizio del periodo della contestazione, che porterà un’importante modernizzazione e rivoluzione culturale nel paese, ma comporterà anche notevoli nodi drammatici, primi tra tutti la strategia della tensione e la lotta armata del decennio successivo. Si sente il vento del cambiamento e c’è anche chi, tra la spinta rivoluzionaria e quella conservatrice, si inserisce con uno sguardo diverso, di cui *Quarantaquattro gatti* è espressione. In tanti ne ascoltano il testo, orecchiabile, lineare, semplice da memorizzare, magari piacevole per la melodia, il ritmo e la simpatia della Ferigo, ma soprattutto – ipotizziamo – in grado di offrire agli ascoltatori adulti, o almeno a una parte, la possibilità di un sorriso diverso da quelli provocati da qualsiasi ninna nanna o favola che era arrivata prima sul palco dell’Antoniano. E una prospettiva lontana tanto dalla *Casetta in Canada*, quanto dalla canzone politica di protesta che si incontrava al tempo con quella d’autore.

Lo sfondo di *Quarantaquattro gatti* non è il *palazzone*, la periferia, ma il presente ricco di manifestazioni e conflitti. Questi ultimi, però, nella canzone non appaiono, e il corteo è più che altro un’allegra parata che, come nel commento finale alla trama riportata dal volume celebrativo del decennale dello Zecchino d’Oro, fa chiedere: «Chissà se qualche bambino li ascolterà nel sonno?» (Rossi [1969: 60]). In effetti, i bambini dormono e non sanno nulla di quanto avviene tra i gattini senza padrone. Non c’è infatti alcun conflitto: non risulta che qualcuno ascolti o riceva le richieste dei gatti (che, peraltro, sono 44, numero che raddoppia il 4, che associato a gatti riecheggia l’espressione “quattro gatti”, espressione idiomatica per indicare un’esigua quantità di persone), o li veda manifestare, se non il “cronista” che ne riporta la storia. Ciò vuol dire che non avverrà presumibilmente alcun cambiamento sociale attraverso una lotta, e al limite, quando ne arriverà voce ai bambini, questi potranno paternalisticamente concederle. Intanto, però, dormono. Non sono i “ragazzini” che salveranno il mondo di Elsa Morante. Nella protesta raccontata, i bambini di Casarini sarebbero i destinatari delle richieste, la controparte, quindi il “padronato”. Il paradosso è che i *gattini senza padrone*, teneri (il diminutivo *gattini* è qui fondamentale) vagabondi, richiamando l’espressione *Né Dio né padroni* sono forse anche anarchici, ma sono più

verosimilmente dei disoccupati, quindi come potrebbero aprire una vertenza sindacale? La loro controparte, inoltre, è fatta di *amici* con i quali parlare serenamente, il che ricorda quanto Erasmo Leso scriveva analizzando il vocabolario del *Dizionario politico popolare* (1851), in cui ricorre la coppia *amico/nemico* sul modello *ami/nemi* della Francia rivoluzionaria, che inquadra il campo delle divisioni politiche in una cornice dichiaratamente emotiva (cfr. Leso [1994: 719]). Il processo attenuativo viene poi completato a livello morfologico dalle parole con desinenze che fonicamente evocano diminutivi, eliminando quindi ogni possibile parvenza di scontro in una protesta ormai paradossale in cui le richieste dei gatti sono in sostanza una preghiera di carità: mendicano un pasto al giorno e un posto in cui dormire. Non solo, quasi scusandosi della richiesta, nella riunione mettono in chiaro che *naturalmente* i bambini, la controparte, gli *amici*, potranno liberamente vessarli fisicamente senza limiti di tempo e orari: «tutte le code potevan tirare / ogni momento e a loro piacere / con tutti quanti giocherellare». E per cotanta richiesta non scendono nemmeno in piazza, luogo di scontri, ma in un *giardino*, ovvero il *locus amoenus* di pace, serenità e amore, luogo di giochi per bambini. E nel corteo *le code attorcigliate* si sciolgono presto e diventano *dritte dritte*, come i gatti quando salutano e tentano un avvicinamento, o come chiunque saluti dal mezzo di una parata sventolando la mano o il cappello. Tutto ciò, ovviamente, ridicolizza gli elementi lessicali più marziali (*i baffi allineati, si unirono/marciacono compatti, plotone*). Il conflitto, di fatto, è cancellato. Il superamento della contrapposizione tra blocchi, della violenza, dello scontro, della tensione, non avviene insomma attraverso una risoluzione negoziale del conflitto, si ha piuttosto la definitiva eliminazione del conflitto alla base: nel lavoratore.

In pratica, la canzone offre un particolare tipo di riso per negoziare simbolicamente il senso di inadeguatezza alla situazione politica. Un riso che, di fatto, significa disimpegno, per il quale trova addirittura uno slogan che esprime una precisa morale, generando consenso. Come la canzone sanremese del dopoguerra è «un veicolo del desiderio di rimozione» che «accentua quel senso di “smemoratezza” che la conduce a ignorare la cronaca e la realtà proponendo testi come *Grazie dei fiori*, la canzone con la quale Nilla Pizzi vince la prima edizione del Festival sanremese» (Pivato [2003: 79-80]), così *Quarantaquattro gatti* prende di petto il conflitto sociale in atto per rimuoverlo. Delegittima infatti una parte del panorama politico italiano, quello della sinistra istituzionale ed extraparlamentare, di cui riprende il lessico e di cui mette in scena le dinamiche di

contestazione sindacale attraverso una trasposizione favolistica e ridicolizzante. In questo compie un atto politico, come dicevamo, ma il riso che produce è tutto in uno slogan: «sei per sette quarantadue / più due quarantaquattro», che chiude i ritornelli, vale a dire accompagna la manifestazione.

9. *Però la morale!*

Se c'è una favola, deve esserci la morale. Ed è appunto nello scioglilingua finale, che è uno slogan. Uno slogan proprio come quello che troviamo, ad esempio, in un cantautore come Paolo Pietrangeli, in linea con l'esperienza Cantacronache, che mette in musica e parole anche vicende di cronaca politica, di manifestazioni, come gli scontri di Valle Giulia nel marzo 1968 (avvenuti peraltro alla vigilia dei giorni dello Zecchino d'Oro). Il ritornello della canzone *Valle Giulia* (1968) è appunto lo slogan urlato dagli studenti «No alla scuola dei padroni! / Via il governo, dimissioni!».⁴⁹ Lo slogan è uno dei tanti elementi della comunicazione politica, il cui obiettivo è il consenso. Questi versi di Pietrangeli, in quanto slogan, sono dunque l'espressione sintetica di una visione dello stato di cose condivisa da una determinata comunità, in crescita in quegli specifici anni. Sono cioè elementi di un discorso proprio del nascente movimento di contestazione, che si diffonde e crea consenso attorno a determinati orizzonti e pratiche di lotta politica, indicati anche attraverso slogan. Una comunità, dunque, che creerà un proprio linguaggio, che formula una varietà specifica poi storicamente definita del linguaggio politico, riprendendo un lessico tecnico e introducendo elementi di innovazione (cfr. Violi [1977], Cortelazzo [1979; 1993]). E con determinate conseguenze politiche. Analogamente, i quarantaquattro gatti in corteo generano lo slogan che chiude il ritornello, ma che consenso può generare «sei per sette quarantadue / più due quarantaquattro»? A chi si rivolge? Non a un uditorio che, consapevole di quanto sta avvenendo in quel periodo, sceglie da che parte stare, ma a persone che non vogliono partecipare a conflitti. Quello slogan non chiede di assumersi responsabilità, di prendere posizione rispetto alle rivendicazioni e alle parole d'ordine di quei giorni. Non chiede né di appoggiarle né di combatterle.

⁴⁹ La canzone verrà incisa nel disco *Mio caro padrone domani ti sparo* (Dischi del Sole, 1969).

L'uso di questo scioglilingua, quindi, ci porta lontani da Rodari, dal riso liberatore dei bambini eversivo nei confronti dei luoghi comuni e delle verità rivelate, dalla comicità popolare che critica e destabilizza la realtà per suggerire prospettive diverse, e che rovescia il conflitto inconciliabile tra specie nemiche (cane e gatto, gatto e topo) nella solidarietà nata dal superamento del conflitto (come in *Filastrocca di capodanno*, o *La storia del topo che legge fumetti*) (cfr. Califano [1998: 41, 60-72, 84]). Nella canzone di Casarini il conflitto è rimosso. Gattini e bambini in *Quarantaquattro gatti* sono *amici*, e non potrebbe essere diversamente, in quanto categorie storicamente (e stereotipicamente) legate da affetto.

Non c'è quindi alcun tipo di conflitto: l'assemblea e il corteo diventano così un puro scenario, la "lingua di plastica" con cui sono descritti depotenzia il panorama visivo e sonoro ormai consueto della quotidianità, lo slogan finale irride richieste e risposte, dicendo in pratica: passerà anche questo periodo fastidioso. L'ascoltatore, recependolo, può quindi sentirsi assolto: l'inadeguatezza o la paura, qualsiasi sentimento che implichi una qualche forma di coinvolgimento nella situazione sociale e politica del momento, diventa superfluo.

Possiamo allora vedere in *Quarantaquattro gatti* un testo paradigmatico perché in esso è forse per la prima volta impostato in Italia, attraverso una canzone per bambini che istituisce un uditorio adulto, un discorso di superamento del conflitto sociale attraverso la sua rimozione, nonostante la sua esplicita presenza, depotenziata. E per esprimere questa morale è allora del tutto pertinente l'uso di «sei per sette quarantadue / più due quarantaquattro», quasi una formula magica in forma di scioglilingua, perfetto come slogan per un corteo di lavoratori che hanno interiorizzato un buon senso a-conflittuale.

Quarantaquattro gatti è un testo paradigmatico e di successo transgenerazionale: la canta quello stesso anno Mina col pupazzo Provolino in televisione alla trasmissione "Vengo anch'io", Cino Tortorella in persona la interpreterà nel 2007 per il cinquantenario dello Zecchino d'Oro⁵⁰ e a tutt'oggi è un brano di successo, "patrimonio" condiviso e cantato da

⁵⁰ Diventerà famosa anche la musica della canzone, e sarà ad esempio usata dal Quartetto Cetra per la parodia dei *Promessi sposi* nello spettacolo del 1985 di Antonello Falqui (cfr. Moretti [2007]).

più generazioni, visto su YouTube,⁵¹ proposto in libreria⁵² e nei negozi di dischi, onnipresente nelle raccolte per bambini. Non a caso è stato definito da Berselli «inno nazionale degli infanti d'Italia» (Berselli [2008]), cioè di tutte le persone nate e cresciute a partire da quel periodo, e infatti Fausto Colombo ha intitolato il primo capitolo di *Boom. Storia di quelli che non hanno fatto il '68* (Milano, Rizzoli, 2008) appunto *Quarantaquattro gatti*, la canzone che ha caratterizzato quell'anno per tutti i bambini o ragazzini che ancora non erano in grado di capire cosa gli stesse avvenendo attorno. Come peraltro accadeva anche a molti adulti, tra i quali anche persone che erano seriamente preoccupate da quello che succedeva. Ed è proprio in questo contesto che acquisisce senso lo slogan di *Quarantaquattro gatti*. Non genera una "risata che vi seppellirà", ma di sollievo per (auto)assoluzione. La risata causata dallo slogan finale è liberatoria, analoga ma in realtà opposta a quella ironica, popolare, di rovesciamento espressa dai versi finali di *Ho visto un re* (testo di Dario Fo, musica di Paolo Ciarchi), che proprio nel 1968 Enzo Jannacci pubblica come singolo: «E sempre allegri bisogna stare / che il nostro piangere fa male al re / fa male al ricco e al cardinale / diventan tristi se noi piangiam!». Infatti, il discorso politico è qui preciso: la canzone mette in scena figure corrispettive al "padronato", figure istituzionali, alte gerarchie sociali, che la canzone irride. *Quarantaquattro gatti* invece non cancella le controparti, le rende amiche; la contrattazione non avviene, la manifestazione diventa una parata come per festeggiare un accordo peraltro mai siglato. E tutto ciò non perché si tratta di una canzone per bambini per cui certe cose non vanno toccate: l'argomento politico è inserito direttamente e indirettamente, usando il lessico e le immagini appropriate, recepibile da un pubblico adulto, non infantile. Nominandolo però con una "lingua di plastica", riducendolo a scenario, desementizzandolo, viene di fatto cancellato.

⁵¹ Nel canale ufficiale dell'Antoniano di Bologna su youtube (u.a. 15/02/2019) il video animato di *Quarantaquattro gatti* del 2013 conta ad oggi 43.211.134 visualizzazioni (www.youtube.com/watch?v=2jDOj0Xhcc8), 239.115 quello del 2015 (www.youtube.com/watch?v=6XoBh7nqP-0).

⁵² La casa editrice Gallucci, nella collana per bambini "Gli indistruttilibri" (2006), che propone testi illustrati di canzoni e cd allegati per l'ascolto, ha pubblicato *Quarantaquattro gatti*, con il testo originale di Giuseppe Casarini, i disegni di Nicoletta Costa e la canzone eseguita dal Piccolo coro dell'Antoniano. Graficamente, però, il testo è proposto in scrittura aritmetica («6 x 7 = 42») e non alfabetica.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alfieri, G. - Bonomi, I. (ed.) [2008], *Gli italiani del piccolo schermo. Lingua e stili comunicativi nei generi televisivi*, Firenze, Franco Cesati.
- Alinei, M. [2009], *Le origini linguistiche e antropologiche della filastrocca*, «Quaderni di semantica» 30, pp. 263-290.
- Almagisti, M. - Piana, D. (ed.) [2011], *Le parole chiave della politica italiana*, Roma, Carocci.
- Antonelli, G. [2005], *Il complesso pop. Su una tendenza recente dei testi di canzone*, in Tonani [2005], pp. 219-232.
- [2007], *L'italiano nella società della comunicazione*, Bologna, il Mulino.
- [2010], *Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato*, Bologna, il Mulino.
- [2016], *Nuove questioni linguistiche*, «Nuovi argomenti» 73.
- Antonelli, S. - Motolese, M. - Tomasin, L. (ed.) [2014], *Storia dell'italiano scritto. I. Poesia*, Roma, Carocci, 2014.
- Arcangeli, M. [1999], *Va' dove ti porta Sanremo: la tomba della lingua. Uso e riuso espressivo nelle canzoni delle rassegne sanremesi delle edizioni 1996-98*, «Lingua nostra» 60, pp. 91-124.
- [2005], *La lingua della canzone sanremese*, in Tonani [2005], pp. 199-218.
- Argilli, M. [1990], *Gianni Rodari. Una biografia*, Torino, Einaudi.
- Balestrini, N. - Moroni, P. [2007⁴], *L'orda d'oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, a cura di S. Bianchi, Milano, Feltrinelli.
- Bandini, F. [1976], *Una lingua poetica di consumo*, in Coveri [1996], pp. 27-36.
- Barilli, B. [1963], *Opere. II. Il libro dei viaggi*, a cura di E. Falqui, Firenze, Vallecchi.
- Basile, G. - Iovane, G. - Lubello, S. [2012], *Il lessico politico italiano ieri e oggi: uno sguardo attraverso il GRADIT*, in S. Ferreri (ed.), *Lessico e lessicologia. Atti del XLIV Congresso internazionale di studi della Società di linguistica italiana (SLI). Viterbo, 27-29 settembre 2010*, Roma, Bulzoni, pp. 203-224.
- Beccaria, G.L. [1973], *Linguaggi settoriali e lingua comune*, in Id. (ed.) *I linguaggi settoriali in Italia*, Milano, Bompiani, pp. 7-59.
- [1989], *Parole della politica*, in J. Jacobelli (ed.), *La comunicazione politica in Italia*, Bari, Laterza, pp. 23-28.
- [1992], *Italiano. Antico e nuovo*, Milano, Garzanti.
- [2002], *Lingua italiana e televisione*, in *L'Accademia della Crusca per Giovanni Nencioni*, Firenze, Le lettere, 2002, pp. 293-303.
- Bernini, G. [2010], *Baby-talk*, in *Enciclopedia dell'Italiano*, Treccani, 2010, [www.treccani.it/enciclopedia/baby-talk_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/baby-talk_(Enciclopedia-dell'Italiano)).
- Bertoncelli, R. - Zanetti, F. [2008], *Avant pop '68. Canzoni indimenticabili di un anno che non è mai finito*, Milano, Rizzoli.
- Bianciardi, L. [2007], *Il convitato di vetro. "Telebianciardi"*, Milano, ExCogita.
- Bifolco, T. - Lazzarini, M. - Poggiogalli, D. [1994], *Sanremo e la lingua della rinuncia (1951-1965)*, in Borgna - Serianni [1994], pp. 37-62.
- Boero, P. [1992], *Una storia, tante storie. Guida all'opera di Gianni Rodari*, Torino, Einaudi.

- [2007], *“Ho vegliato il tuo respiro. Ti ho suggerito un sogno”*, Righetti [2007], 65-75.
- Boero, P. - De Luca, C. [1995], *La letteratura per l'infanzia*, Roma-Bari, Laterza.
- Bolla, L. - Cardini, F. [1997], *Macchina sonora. La musica nella televisione italiana*, Roma, RAI-ERI.
- Bonomi, I. [2015], *La lingua dell'opera lirica*, in P. Trifone (ed.), *Lingua e identità. Una storia sociale dell'italiano. Nuova edizione*, Roma, Carocci, pp. 131-157.
- Borgna, G. [1987], *L'italiano “cantato”*, «Italiano e oltre» 2, pp. 66-68.
- [1992], *Storia della canzone italiana*, Milano, Mondadori.
- [1986], *Le canzoni di Sanremo*, Roma-Bari, Laterza.
- Borgna, G. - Serianni, L. (ed.) [1994], *La lingua cantata: l'italiano nella canzone dagli anni Trenta ad oggi*, Roma, Garamond.
- Calchi Novati, G. (ed.) [1971], *Dizionario dei termini politici*, Milano, Mondadori.
- Califano, F. [1998], *Lo specchio fantastico. Realismo e surrealismo nell'opera di Gianni Rodari*, Trieste, Einaudi Ragazzi.
- Cartago, G. [2003], *La lingua della canzone*, in I. Bonomi - A. Masini - S. Morgana (ed.), *La lingua italiana e i mass media*, Roma, Carocci, pp. 199-221.
- Castellani Pollidori, O. [1995], *La lingua di plastica. Vezzi e malvezzi dell'italiano contemporaneo*, Napoli, Morano.
- Caviezel, G. [2004], *La tv dei ragazzi ieri e oggi*, in Sardo - Centorrino - Caviezel [2004], pp. 31-32.
- Cedroni, L. [2014], *Politolinguistica. L'analisi del discorso politico*, Roma, Carocci.
- Cedroni, L. - Dell'Era, T. [2002], *Il linguaggio politico*, Roma, Carocci.
- Coletti, V. [2012], *Eccessi di parole. Sovrabbondanza e intemperanza lessicale in italiano dal Medioevo a oggi*, Firenze, Franco Cesati.
- Colombo, M. [2015], *Predicazione e oratoria politica*, in G. Antonelli - M. Motolese - L. Tomasin (ed.), *Storia dell'italiano scritto. III. Italiano dell'uso*, Roma, Carocci, pp. 261-292.
- Cortelazzo, M.A. [1979], *Il linguaggio dei movimenti di contestazione*, Milano-Firenze, Me/Di sviluppo Giunti-Marzocco
- [1993], *Lingua politica e lingua dei giovani. Analisi di due epistolari collettivi*, in E. Radtke (ed.), *La lingua dei giovani*, Tübingen, Narr, pp. 151-160.
- [2000], *Italiano d'oggi*, Padova, Esedra.
- [2000a], *La lingua della canzone d'autore nella storia dell'italiano contemporaneo*, in G. Garzone - L. Schena (ed.), *Tradurre la canzone d'autore. Atti del Convegno, Milano, Università Bocconi, 29 settembre 1997*, Bologna, CLUEB, pp. 21-34.
- [2011], *L'italiano, lingua della musica*, «Corriere del Ticino», 3 giugno 2011 (on line: www.cortmic.eu/cronache/cronache180.html).
- Cortelazzo, M. - Viale, M. [2006], *Storia del linguaggio politico, giuridico e amministrativo*, in E. Gerhard et al. (ed.), *Romanische Sprachgeschichte. Ein internationales Handbuch zur Geschichte der romanischen Sprachen*, Band II, Berlin-New York, Walter de Gruyter, pp. 2112-2123.
- Costamagna L. [1996], *La canzone e la didattica dell'italiano come lingua straniera*, in Dalmonte [1996], pp. 337-356.

- Coveri, L. [1992], *Dallo scritto al cantato*, in *Gli italiani scritti: Firenze, 22-23 maggio 1987*, Firenze, Accademia della Crusca, pp. 153-180.
- (ed.) [1996], *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana: saggi critici e antologia di testi di cantautori italiani*, Novara, Interlinea.
- [2005], *Per una storia linguistica della canzone italiana*, in Tonani [2005], pp. 13-24.
- [2011], *1958 - Volare (v.)*, in M. Arcangeli (ed.), *Itabolario. L'Italia unita in 150 parole*, Roma, Carocci, pp. 205-207.
- [2011], *L'italiano della canzone*, in N. Maraschio - F. Caon (ed.), *Le radici e le ali. L'italiano e il suo insegnamento a 150 anni dall'unità d'Italia. In collaborazione con l'Accademia della Crusca*, Torino, UTET, pp. 177-188.
- [2012], *L'italiano e le canzoni*, on line nel sito web dell'Accademia della Crusca, 26 gennaio 2012, www.accademiadellacrusca.it/it/scaffali-digitali/articolo/litaliano-canzoni.
- Crainz, G. [2005], *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*, Roma, Donzelli.
- D'Achille, P. [2004], *Lingua e "tv dei ragazzi"*, in Sardo - Centorrino - Caviezel [2004], pp. 5-6.
- D'Agostino, M. [2007], *Sociolinguistica dell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino.
- Dalmonte, R. (ed.) [1996], *Analisi e canzoni*, Trento, Università di Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche.
- D'Amato, M. [2002], *La TV dei ragazzi. Storie, miti, eroi*, Roma, Rai-ERI.
- Dardano, M. [1973], *Il linguaggio dei giornali italiani*, Roma-Bari, Laterza.
- De Benedittis, M. [2009], *Cantami o dj. Lezioni parecchio alternative d'italiano*, Milano, Kowalski.
- Della Corte, F. [2005], *Note sulla canzone italiana*, in «Quaderni dell'Osservatorio linguistico» 2, a cura di F. Frasnedi, F. Della Corte, C. De Santis, C. Panziera, R. Vetrugno, Milano, Franco Angeli, pp. 13-49.
- De Mauro, T. [1963], *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza.
- [1968], *Lingua parlata e tv*, in *Televisione e vita italiana*, Roma, Rai-Eri, pp. 245-294.
- [1973], *Il linguaggio televisivo e la sua influenza*, in G. Beccaria (ed.), *I linguaggi settoriali in Italia*, Milano, Bompiani, pp. 107-117.
- [1974], *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza.
- [1977], *Note sulla lingua dei cantautori dopo la rivoluzione degli anni '60*, in G. Borgna - S. Dessì (ed.), *C'era una volta una gatta. I cantautori degli anni '60: testi di Bindi, De André, Endrigo, Lauzi, Paoli, Tenco*, Roma, Savelli, pp. 133-139.
- [1980], *Il vocabolario di base della lingua italiana*, in collaborazione con S. Ginsini e E. Passaponti, in Id., *Guida all'uso delle parole*, Roma, Editori riuniti, pp. 147-170.
- [2016], *A proposito di politica e linguaggio*, in Librandi - Piro [2016], pp. 63-69.
- Dell'Anna, M.V. [2010], *Lingua italiana e politica*, Roma, Carocci.
- Dell'Anna, M.V. - Lala, P. [2004], *Mi consenta un girotondo. Lingua e lessico nella Seconda Repubblica*, Galatina, Congedo.

- Denti, R. [2007], *Gianni Rodari amico dei bambini e degli adulti*, in Righetti [2007], pp. 21-27.
- Desideri, P. [2011], *Il linguaggio della politica*, in *Enciclopedia dell'Italiano*, 2011, [www.treccani.it/enciclopedia/linguaggio-della-politica_](http://www.treccani.it/enciclopedia/linguaggio-della-politica_(Enciclopedia-dell'Italiano)) (Enciclopedia-dell'Italiano).
- Di Rienzo, M. [2007], *"Tutti gli usi della parola a tutti"*, Righetti [2007], pp. 29-39.
- Diadori P. [1996], *Le canzoni e la musica nella glottodidattica*, in Dalmonte [1996], pp. 357-372.
- [1997], *Le canzoni dei cantautori nella didattica dell'italiano a stranieri*, in F. Baasner (ed.), *"Poesia cantata" Die Textmusik der italienischen "cantautori"*, Atti del Convegno del 22-24 giugno 1994, Tübingen, Niemeyer, pp. 125-164.
- Direfaregiocare con Gianni Rodari. Luoghi, personaggi, animali, invenzioni della fantasia dei bambini presentati da Marcello Argilli, Carlo Bernardini, Giorgio Celli, Tullio De Mauro, Emanuele Luzzati, Marisa Musu*, Firenze, Fatatrac, 1990.
- Eco, U. [1973], *Il linguaggio politico*, in G.L. Beccaria (ed.) *I linguaggi settoriali in Italia*, Milano, Bompiani, pp. 91-105.
- Fabbi, F. [2005], *Quello che le parole non dicono*, in Tonani [2005], pp. 191-198.
- Faeti, A. [1977], *Letteratura per l'infanzia*, Firenze, La Nuova Italia.
- Faloci, C. - Lopez, G. - Schirru, G. [1996], *Canzoni alla tv. La rinascita del festival di Sanremo*, in Accademia degli Scrausi (ed.), *Versi rock. La lingua della canzone italiana negli anni '80 e '90*, Milano, Rizzoli, pp. 145-190.
- Farese, G.M. - Farese, P. [2016], *L'italiano in Musica: An NSM-Based Semantic Analysis of the Musical Terms vivace and rubato*, «Quaderni di Semantica» n.s. 2, pp. 131-166.
- Ferro, P. - Sardo, R. [2008], *La tv per bambini e per ragazzi*, in Alfieri - Bonomi [2008], pp. 379-421.
- Fiori, U. [2003], *Scrivere con la voce. Canzone, Rock e Poesia*, Milano, Unicopli.
- Floquet, O. [2007], *Preliminari sulla fonologia della rima nelle filastrocche: aspetti descrittivi ed interpretativi*, «Strumenti critici» 1, pp. 1-47.
- Fortini, F. [1996], *Risposte su canzone e poesia*, in Coveri [1996].
- Gheno, V [2016], *Quarantaquattro gatti in fila per sei col resto di due, o di quando e come scrivere i numeri in lettere*, on line nel sito web dell'Accademia della Crusca, 1 aprile 2016, www.accademiadellacrusca.it/en/italian-language/language-consulting/questions-answers/quarantaquattro-gatti-fila-per-resto-due-come
- Ginsborg, P. [1989], *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*, Torino, Einaudi.
- Giovannetti, P. [2009], *Il verso di canzone: una neometrica dal basso?*, in Centro Studi Fabrizio de André (ed.), *Il suono e l'inchiostro. Cantautori, saggisti, poeti a confronto*, Milano, Chiarelettere, 2009, pp. 151-159.
- Giuliano, L. [2016], *La parola del leader: profili di linguaggio parlamentare a confronto tra la Prima e la Seconda Repubblica*, in Librandi – Piro [2016], pp. 131-152.
- Grasso, A. [1992], *Storia della televisione italiana*, Milano, Garzanti.
- [2008], *Enciclopedia della televisione*, Milano, Garzanti.
- Gualdo, R. [2015], *Il lessico politico*, in P Trifone (ed.), *Lingua e identità. Una storia sociale dell'italiano. Nuova edizione*, Roma, Carocci, pp. 235-262.

- Gualdo, R. - Dell'Anna, M.V. [2004], *La faconda repubblica. La lingua della politica in Italia (1992-2004)*, San Cesario di Lecce, Manni.
- Gualdo, R. - Telve, S. [2011], *Linguaggi specialistici dell'italiano*, Roma, Carocci.
- Infanti, A. [2003], *La lingua della canzone*, «Quaderni dell'Osservatorio linguistico» 1, a cura di F. Frasnedi, F. Della Corte, C. De Santis, C. Panzieri, R. Vetrugno, Milano, Franco Angeli, pp. 133-161.
- Jona, E. [1996], *Cantacronache, un'esperienza di cultura. Storia e linguaggio*, in Coveri [1996], pp. 95-101.
- La Fauci, N. [2005], *Nel blu dipinto di blu dal punto di vista della critica linguistica*, in Tonani [2005], pp. 233-245.
- La Via, S. [2017], *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma, Carocci.
- Lanza, C. [1974], *Il mercabul*, Milano, Sugar.
- Leso, E. [1994], *Momenti di storia del linguaggio politico*, in L. Serianni - P. Trifone (ed.), *Storia della lingua italiana. II. Scritto e parlato*, Torino, Einaudi, pp. 703-755.
- Librandi, R. - Piro. S. (ed.) [2016], *L'italiano della politica e la politica per l'italiano. Atti del XI Convegno ASLI, Associazione per la Storia della Lingua Italiana* (Napoli, 20-22 novembre 2014), Firenze, Franco Cesati.
- Lodi, M. [1970], *Il paese sbagliato. Diario di un'esperienza didattica*, Torino, Einaudi.
- [2007] *La scuola di fantasia*, in Righetti [2007], pp. 41-48.
- Masini, A. [2003] *L'italiano contemporaneo e la lingua dei media*, in I. Bonomi - A. Masini - S. Morgana (ed.), *La lingua italiana e i mass media*, Roma, Carocci.
- Mengaldo, P.V. [1994], *I linguaggi dei mezzi di comunicazione di massa: la canzone*, in *Il Novecento*, Bologna, il Mulino, pp. 85-86.
- Moretti, S. [2007], *La parodia musicale dei Promessi sposi del Quartetto cetra*, «Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione» 5, pp. 89-104.
- Nacci, L. [2003], *La lingua della televisione*, in I. Bonomi - A. Masini - S. Morgana (ed.), *La lingua italiana e i mass media*, Roma, Carocci.
- Nicolodi, F. - Trovato, P. (ed.) [2000], *Studi di lessicologia musicale*, in *Le parole della musica. III*, Firenze, Olschki.
- Pallotta, G. (ed.) [1964], *Dizionario della politica italiana*, Isola del Liri, Edizioni Pisani.
- (ed.) [1976], *Dizionario politico e parlamentare italiano*, Roma, Newton Compton.
- Panzieri, C. [2003], *Alla ricerca di senso: le formule della lingua della politica*, in «Quaderni dell'Osservatorio linguistico» 1, a cura di F. Frasnedi, F. Della Corte, C. De Santis, C. Panzieri, R. Vetrugno, Milano, Franco Angeli, 2003, pp. 262-292.
- Parlangeli, O. (ed.) [1971], *La nuova questione della lingua*, Brescia, Paideia.
- Pasquino, G. [2010], *Le parole della politica*, Bologna, il Mulino.
- Pasticci, S. [2008], *Quando la televisione "educava" con la musica. L'esperienza del Quartetto Cetra nella TV degli anni Sessanta*, «Musica/Realtà» 29.

- Pazzaglia, L. - De Giorgi, F. [2003], *Immagine, prescritto, vissuto: i cattolici e l'educazione degli italiani*, in A. Acerbi (ed.), *La Chiesa e l'Italia. Per una storia dei loro rapporti negli ultimi due secoli*, Milano, Vita e pensiero, pp. 61-97.
- Pesce, A. *Una lingua per l'infanzia*, in «Quaderni dell'Osservatorio linguistico» 1, a cura di F. Frasnedi, F. Della Corte, C. De Santis, C. Panzieri, R. Vetrugno, Milano, Franco Angeli, 2003, pp. 293-315.
- Petrilli, R. (ed.) [2015], *La lingua politica. Lessico e strutture argomentative*, Roma, Carocci.
- Pivato, S. [2003], *La storia leggera. L'uso pubblico della storia nella canzone italiana*, Bologna, il Mulino.
- [2015], *Favole e politica. Pinocchio, Cappuccetto rosso e la guerra fredda*, Bologna, il Mulino.
- Pizzoli, L. [2001], *Spinte all'unificazione linguistica: fattori linguistici ed extralinguistici*, in Società Dante Alighieri, *La lingua nella storia d'Italia*, a cura di L. Serianni, Firenze, SPES, pp. 293-346.
- Polimeni, G. [2014], *Poesia popolare*, in G. Antonelli - M. Motolese - L. Tomasin [2014], *Storia dell'italiano scritto. I. Poesia*, Roma, Carocci, pp. 257-290.
- Prato, P. [2010], *La musica italiana. Una storia sociale dall'Unità a oggi*, Roma, Donzelli.
- Renzi, L. (ed.) [1976], *Poetica e stile*, Padova, Liviana.
- Righetti, L. (ed.) [2007], *Gianni Rodari e la scuola della fantasia. Atti del Convegno, Cesena 6-7 maggio 2005*, Cesena, Il Ponte Vecchio.
- Rodari, G. [1992], *Il cane di Magonza*, a cura di C. De Luca, Roma, Editori Riuniti.
- Rossi, Fa. [2010], *Canzone popolare e lingua*, in *Enciclopedia dell'Italiano* (2010), [www.treccani.it/enciclopedia/canzone-popolare-e-lingua_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/canzone-popolare-e-lingua_(Enciclopedia-dell'Italiano)).
- [2014], *Poesia per musica*, in Antonelli *et al.* [2014], pp. 291-322.
- Rossi, Fe. [1969], *Lo Zecchino d'Oro. Festa della canzone per bambini. Storia, personaggi, canzoni*, Milano, F. Motta.
- Rotondo, F. [1981], *Sotto il segno dei gatti*, in G. Bini (ed.), *Leggere Rodari*, Pavia, Ufficio Scuola, pp. 105-144.
- Roveda, A. [2010], *Daula daulagna: filastrocche e cantilene infantili dell'alta valle dell'Orba con varianti d'area ligure e piemontese*, «Quaderni di semantica» 31, pp. 239-266.
- Sanga, G. [1991], *Introduzione*, in S. Goi, *Il segreto delle filastrocche*, Milano, Xenia.
- Santulli, F. [2005], *Le parole del potere, il potere delle parole. Retorica e discorso politico*, Milano, Franco Angeli.
- Sardo, R. [2004], *Il "discorso costruito": testualità e linguaggi della tv per bambini*, in Sardo - Centorrino - Caviezel [2004], pp. 63-144.
- [2007], *Modelli testuali e linguistici della tv per ragazzi*, in R. Sardo - M. Centorrino (ed.), *Dall'antenna alla parabola. Modelli di ricezione e fruizione della tv per ragazzi oggi*, Acireale-Roma, Bonanno, pp. 65-156.
- Sardo, R. - Centorrino, M. - Caviezel, G. (ed.) [2004], *Dall'Albero Azzurro a Zelig: modelli e linguaggi della tv vista dai bambini*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- Scholz, A. [2005], *Subcultura e lingua giovanile in Italia. Hip-hop e dintorni*, Roma, Aracne.

- Serianni, L. [1994], *Presentazione* in Borgna - Serianni [1994].
- Serianni, L. - Antonelli, G. [2011], *Manuale di linguistica italiana. Storia, attualità, grammatica*, Milano, Bruno Mondadori.
- Sestan, E. (ed.) [1971], *Dizionario storico politico italiano*, Firenze, Sansoni.
- Schafer, R.M. [1985], *Il paesaggio sonoro*, Milano, Ricordi-Unicopli.
- Sobrero, A.A. [2000], *Lingue speciali*, in Id. (ed.), *Introduzione all'italiano contemporaneo. II. La variazione e gli usi*, Roma-Bari, Laterza (prima ed. 1993), pp. 237-277.
- Spartacus Picensus [1967], *Canti comunisti*, Milano, Calendario del Popolo.
- Telve, S. [2010], *L'insegnamento dell'italiano e delle sue varietà attraverso la canzone*, in S. Stefanelli - A.V. Saura (ed.), *L'italiano in movimento. I linguaggi artistici: teatro, cinema e canzone d'autore*, Firenze, Accademia della Crusca, pp. 53-103.
- [2012], *That's amore! La lingua italiana nella musica leggera straniera*, Bologna, il Mulino.
- Testa, E. [2014], *L'italiano nascosto. Una storia linguistica e culturale*, Torino, Einaudi.
- Tonani, E. (ed.) [2005], *Storia della lingua italiana e storia della musica. Italiano e musica nel melodramma e nella canzone. Atti del 4. Convegno ASLI, Associazione per la storia della lingua italiana, Sanremo, 29-30 aprile 2004*, Firenze, Franco Cesati.
- Trifone, P. (ed.) [1984], *Dizionario politico popolare*, Roma, Salerno.
- Vertugno, R. - De Santis, C. - Panzeri, C. - Della Corte, F. (ed.) [2008], *L'italiano al voto*, Firenze, Accademia della Crusca.
- Vian, F. [1991], *Il lessico politico di Pietro Nenni: coniazioni, neologismi, retrodatazioni (1921-1945). II*, «Lingua nostra» 52, pp. 118-121.
- Violi, P. [1977], *I giornali dell'estrema sinistra*, Milano, Garzanti.
- Zuliani, L. [2009], *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Bologna, il Mulino.
- [2018], *L'italiano della canzone*, Roma, Carocci.