



L'ITALIANO CANTERINO

di Lorenzo Coveri

Che italiano è quello della canzone? Che rapporti (di dare e di avere) vi sono tra la lingua usata nei testi delle canzoni e quella di tutti i giorni? È possibile tracciare una storia linguistica della canzone italiana? Sono interrogativi che si può porre tanto l'appassionato di musica leggera, magari in procinto di seguire, come ogni anno, di questa stagione, il Festival di Sanremo (nato nel 1951 e oggi diventato più un evento televisivo che una gara di canzoni), quanto il linguista, che ormai da qualche decennio ha sdoganato il fenomeno, se non altro per il suo rilievo sociale, culturale, economico nel paese del Bel canto.

Prima di tutto occorre sgomberare il terreno da un equivoco: il testo della canzone non ha, salvo rarissimi casi, una propria autonomia; esiste solo in quanto è destinato ad essere messo in musica, è al servizio della struttura musicale (la cosiddetta *mascherina*), e non viceversa. E ciò dovrebbe essere sufficiente a smentire chi voglia considerare la canzone come poesia (la quale esaurisce in sé tutti i sensi, mentre il testo canzo-

nettistico ha bisogno di quell'“aggiunta di senso” che sono le note), i cantautori come i “nuovi poeti” da antologizzare (ma è credibile che essi contribuiscano ad instillare un certo gusto della poesia nelle giovani generazioni). Se è vero che le parole delle canzoni sono “parole per musica”, è dunque conseguente che la lingua italiana (adatta alla melodia, meno adatta dell'inglese e del francese al ritmo) venga piegata alle esigenze musicali. Altrimenti, come si spiegherebbero, in fine di verso, tanti monosillabi (*te, me, io*), tante parole tronche, magari in verbi al futuro (*vivrò, lavorerò, piangerò*, in *Io vivrò* di Battisti e Mogol, ma anche in Francesco De Gregori, *La donna cannone*), tante zeppe (*e sai, e poi*), tante inversioni sintattiche (“e all'improvviso venivo / dal vento rapito”, *Nel blu, dipinto di blu* di Modugno e Migliacci)? Questo vale certamente per la canzone cosiddetta *ancien régime* del primo secolo unitario, con le sue radici nel melodramma e nella grande tradizione napoletana, fino alla svolta interpretativa rappresentata, nel 1958, dal teatrale “volo” di Domenico Modugno a Sanremo.

Le cose cambiano a partire dagli anni Sessanta (e poi, più marcatamente, Settanta), con la nascita del fenomeno (tipicamente italiano, ma con modelli Oltralpe e Oltreoceano) dei cantautori, che per la prima volta riuniscono in sé le figure, prima distinte,

dell'autore del testo (il paroliere, l'artigiano delle parole), del musicista, dell'interprete. Anche il linguaggio, prima desueto e retorico ("Signorinella pallida / dolce dirimpettaia del quinto piano", *Signorinella*, di Bovio e Valente, 1931) si abbassa decisamente di tono, diventa dimesso, più vicino all'italiano quotidiano ("Mi sono innamorato di te / perché / non avevo niente da

neri, di forme e di modelli (e di tipo di pubblico) è la chiave della situazione attuale. Basta leggere (ma non senza, per le ragioni che si sono dette, ascoltarli in musica) i testi di Sanremo 2012 per averne conferma. Qui, accanto a moduli tipici della vecchia canzonetta ("Io non voglio amare / solo libertà / sono chiusa a chiave / e ci resterò / so di farmi male / male non mi fa", *Respirare*,



fare", *Mi sono innamorato di te*, di Tenco), se non altro confrontandosi con l'evoluzione del linguaggio poetico e anche con una più ampia diffusione dell'italiano, cui proprio la canzone avrà, almeno in parte, contribuito. Dagli anni Ottanta in avanti la canzone italiana conosce una grande varietà di generi (accanto alla canzone d'autore, il rock, il pop, il rap), tra i quali ha particolare rilievo il recupero del dialetto (in funzione lirica, come nel grande esempio di Fabrizio De André; in funzione polemica e ideologica, come nelle *posse*). Tale compresenza di ge-

interpretata da Gigi D'Alessio e Loredana Berté; "baci come spine, sulla bocca mia", *Sei tu*, dei Matia Bazar; "Se un giorno tu / tornassi da me / dicendo che", *Per sempre*, Nina Zilli; ma sparsi qua e là un po' in tutti i testi), troviamo esempi ed echi dell'esperienza cantautorale ("Un pallone rubato / è dovuto passare / dalla noia di un prato all'inglese / a un asfalto che fu Garibaldi a donare, / dalle scarpe di Messi / alle scarpe ignoranti, / a una rabbia calciata di punta che lo / fa volare più in alto dei santi", *Un pallone*, di Samuele Bersani; "Seguo l'imma-

ginazione / la strada dei passi passati da qui / sento una dolce evasione negli occhi / che mi hanno guardato così", *Al posto del mondo*, Chiara Civello).

Si nota una ricerca espressiva più sofisticata, meno consueta, tendente a liberarsi dalle pastoie della canzone "all'italiana" (si pensi anche alle decisive innovazioni metriche e sintattiche introdotte dalla "cantantessa" Carmen Consoli), come è evidente nella presenza di versi più lunghi e sintatticamente più complessi ("No questo no, non è l'inferno ma non / comprendo com'è possibile pensare che / sia più facile morire", *Non è l'inferno*, Emma; "Avere l'impressione di restare sempre al punto di partenza", *Sono solo parole*, Noemi), nella sostituzione di assonanze alle rime bacciate ("appena io mi rendo conto / di avere perso la metà del tempo, / e quello che mi resta è di trovare un senso", *E tu lo chiami Dio*, Eugenio Finardi), nelle figure retoriche (similitudine: "Come sassi in un torrente / come fanno i nostri sogni", *La tua bellezza*, di Francesco Renga), nell'uso di un lessico più quotidiano ("c'è un camionista da accontentare", *Nani*, di Pierdavide Carone e Lucio Dalla; "per chi ci vuol fregare", *Ci vediamo a casa*, di Dolcenera). Paradossalmente, è la presenza meno "sanremese" di tutte, quella del gruppo rock dei Marlene Kuntz, a tener conto giudiziosamente del contesto (il tipo di pubblico, il supporto di una grande orchestra) e a presentare la loro *Canzone per un figlio* (di ispirazione letteraria, come spesso succede nel repertorio della band) meno trasgressiva di quanto ci si sarebbe atteso (altrove il congiuntivo *disperda* rimaneva provocatoriamente con *merda*), affidando alla musica e soprattutto all'interpreta-

zione la forza di un testo che rivela domestichezza con la scrittura poetica, con litoti ("La felicità non è impossibile"), similitudini ("come un'ebbrezza effimera che può imbrogliare"), personificazioni ("la felicità che sorride"), e via dicendo. Parole per musica, appunto. E persino a Sanremo, a lungo considerato il tempio inespugnabile della conservazione, si può affacciare alla scena un nuovo italiano. •

