

L’italiano e le canzoni

di Lorenzo Coveri (Università di Genova)

[L’articolo riproduce, con adattamenti, i saggi dell’Autore *L’italiano della canzone*, in Nicoletta Maraschio, Fabio Caon (a cura di), *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 Università, 2011, pp. 177-188 e la premessa a *Le canzoni che hanno fatto l’italiano*, in Elisabetta Benucci, Raffaella Setti (a cura di), *Italia linguistica: gli ultimi 150 anni. Nuovi soggetti, nuove voci, un nuovo immaginario*. Presentazione di Nicoletta Maraschio, Firenze, Accademia della Crusca, Le Lettere, 2011, pp. 69-126.]

Il fenomeno della musica “leggera” (o pop, di consumo, commerciale, contrapposta, per comodità semplificatoria, a quella “classica” o “colta”), tra gli altri generi musicali con cui intrattiene rapporti (dal melodramma al canto popolare propriamente detto, dal rock al rap) è di così grande radicamento e rilievo sociale, economico, culturale e di costume nella vita degli italiani fin dagli anni dell’Unità (ma anche prima), pur senza voler cedere allo stereotipo di un “Paese canterino”, che non poteva a lungo sfuggire all’interesse dei linguisti, datato ormai dalla metà degli anni Settanta. Le riflessioni hanno ruotato sostanzialmente attorno a 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? È quanto ci si accinge a fare, in misura forzatamente sintetica (ma sulla base di una bibliografia ormai molto nutrita, cui si rinvia per gli opportuni approfondimenti) nelle considerazioni che seguono.

La rigida subordinazione del testo alla “mascherina” musicale, con le sue conseguenze sul piano metrico e prosodico, caratterizza tutto il periodo lungo un secolo che va dall’Unità al 1958, in cui la canzone popolare, declinata in diversi generi e modalità di fruizione (dal *café chantant* al Festival di Sanremo; dagli anni della radio alla nascita dell’industria discografica), costruisce una sua riconoscibile “grammatica”: monosillabi e parole tronche in confine di verso, rime bacciate, apocopi (la proverbiale rima *cuor* [anzi: *cor*]: *amor*) anche al plurale, inversioni sintattiche al servizio della musica, lessico aulico di derivazione melodrammatica, esotismi (soprattutto francesismi). È evidente il modello della romanza d’opera lirica, così viva nella tradizione italiana soprattutto di fine Ottocento, che dà luogo ad un filone ricchissimo (e non esaurito ancor oggi) sul versante sentimentale e amoroso, che non mette però la sordina ad espressioni più vivaci, di carattere regionale e locale (si pensi soltanto alla straordinaria ricchezza della tradizione napoletana, con esempi indimenticabili assurti a modello di canzone “italiana” *tout court* -è il caso della notissima *’O sole mio*, 1898, grazie tra l’altro alla presenza del fenomeno dell’emigrazione all’estero) anche di tipo comico, cabarettistico e rivistaiolo, genere d’evasione presente indisturbato persino negli anni del fascismo.

La “rivoluzione” (prima di tutto tematica e interpretativa) rappresentata nel 1958 dal successo (amplificato dalla neonata televisione, 1954) di Domenico Modugno al Festival di Sanremo, il tempio della canzone italiana, con *Nel blu, dipinto di blu* (poi conosciuta in tutto il mondo come *Volare*) rappresenta una svolta epocale, uno spartiacque tra canzone “tradizionale” e canzone “moderna”. È pur vero che, al di là della vena inattesa e surreale di *Volare*, nella canzone sono ancora presenti i classici fenomeni della rima baciata, del troncamento, dell’inversione sintattica. Ma è anche vero che, senza Modugno (e, si aggiunga, senza l’esperienza del gruppo torinese di Cantacronache, alla fine del decennio, e di qualche altro precursore: Renato Carosone, Fred Buscaglione), non sarebbe stato possibile il fenomeno dei “cantautori” (figura che riunisce in sé i ruoli, prima distinti, di musicista, “paroliere” e interprete: voce coniata nel 1960) degli anni Sessanta e poi Settanta, che produce, pur nella persistenza di forme della canzone *ancien régime*, un deciso abbassamento di tono nel lessico, che diventa umile, quotidiano e vicino al parlato (fin dai titoli: *La gatta, Sassi, Il barattolo, Il pullover*, eccetera). Chi, prima di Modugno, avrebbe potuto esclamare con disincanto, come lo sfortunato Luigi Tenco, che si era innamorato perché “non aveva niente da fare”?

Il ventennio d’oro (1960-1977 circa) della canzone “d’autore” (o, come qualcuno preferisce, della “canzone d’arte”), intrecciato con significativi movimenti sociali e politici che vedono i protagonisti i giovani (il Sessantotto, il Settantasette) è uno dei più ricchi e fecondi della storia, non solo linguistica, della canzone italiana, con esponenti, molti dei quali ancora attivi, che sarebbe troppo lungo elencare (la cosiddetta “scuola genovese” – etichetta rifiutata dagli interessati –, con Bindi, Paoli, Tenco, Lauzi, De André, cui si annette il triestino Endrigo, ormai alla seconda (Fossati, Baccini) e alla terza (Max Manfredi) generazione; la “scuola milanese”, più realistica e meno lirica, ispirata al teatro di Dario Fo, di Gaber – poi

impegnato nella forma del “teatro-canzone” –, Jannacci (anche dialettale e gergale), Vecchioni, Branduardi; la “scuola bolognese” di Lolli, Dalla e Guccini; la “scuola romana” di De Gregori e Venditti, queste due ultime più vicine all’*engagement* di quegli anni). Data la pluralità delle esperienze, non è naturalmente possibile parlare di una “lingua della canzone d’autore”, anche se si può generalmente alludere ad un confronto, più che ad un incontro, col coevo linguaggio poetico (con analogie, metafore, sinestesie, altre figure retoriche), a sua volta più vicino a forme del quotidiano (ma all’impegno diretto di poeti – si pensi solo alla collaborazione Roversi-Dalla – nel campo della canzone non ha quasi mai corrisposto un significativo successo commerciale.)

È dagli inizi degli anni Settanta, dal successo della coppia Mogol-Battisti, che l’italiano della canzone, sia pure in maniera contraddittoria, si volge verso il parlato, in forme più esplicite (ma anche più banalizzanti) rispetto all’esperienza cantautorale (e d’altra parte anche molti cantautori della “seconda generazione” partecipano a questa discesa verso il basso, verso il grado zero dell’espressività, cui soltanto l’aggiunta della musica – e dell’interpretazione- dà senso). I testi che Mogol (Giulio Rapetti), il più prolifico e dotato (con Giorgio Calabrese, autore per Mina del verso stilisticamente audace “e sottolineo se”) dei nostri “parolieri”, scrive per la voce di Lucio Battisti o quelli di Claudio Baglioni, che riproducono (sintassi nominale, inserti dialogici, colloquialismi) il parlato quotidiano giovanile (contribuendo tra l’altro a detabuizzare intere zone del “privato”, come il sesso), non reggono alla sola lettura. Ma ciò non toglie che siano stati (e in qualche caso continuino ad essere) la colonna sonora delle giornate (e delle notti estive) degli adolescenti, grazie alla loro “orecchiabilità”, in equilibrio tra “noto” e “nuovo”. Spesso dialogica (ma con forti radici nella cultura popolare e nella forma della ballata narrativa) è anche l’esperienza, in quegli anni, di un cantautore “storico” come Francesco Guccini, che smitizza

polemicamente le pretese “poetiche” (e pragmatiche) della canzone. In fondo “sono solo canzonette” sancirà beffardamente all’inizio del decennio successivo (gli anni Ottanta, gli anni del “riflusso”) Edoardo Bennato.

Da un lato la diffusione di un italiano pubblico, “dell’uso medio”, dall’altro un desiderio di uscire dall’appiattimento su di esso del linguaggio canzonettistico, portano, dagli anni Ottanta in avanti, a soluzioni linguistiche nuove, in qualche caso sperimentali. Per fare soltanto alcuni esempi di questa “voglia di poesia”, di questa “fuga dal quotidiano”, un cantautore “per caso” (ma di solida cultura jazz) come Paolo Conte rivisita con ironia l’armamentario stilistico e retorico della canzone “*d’antan*”, aggiungendovi, di suo, accoppiate astratto-concreto, aggettivazione ricercata e sapori esotici, da provinciale di genio. Di tutt’altro segno è la ricerca sperimentalistica di Franco Battiato, che, su uno sfondo di vasti interessi musicali e culturali (soprattutto verso filosofie orientali), coltiva il gusto linguistico del pastiche, del citazionismo, del patchwork, secondo moduli che rimandano alla grande poesia europea d’avanguardia.

Nel 1984, uno dei nostri cantautori più colti, Fabrizio De André, già ricco di esperienze di matrice letteraria e d’Oltralpe, ritorna al proprio dialetto nativo (ma trasfigurato in direzione decisamente antifolclorica e “mediterranea”) con il *concept album* (impensabile senza la complicità musicale di Mauro Pagani) *Creuza de ma* che segna l’inizio di un recupero del dialetto nella canzone con connotati molto simili a quella della poesia cosiddetta “neodialettale”. E’ l’inizio di un filone (teso tra l’altro ad affrancare le parole per musica dalla dittatura della “mascherina”: monosillabi e troncamenti in fine di rima sono estranei ad alcuni dialetti) che si biforca presto in un ramo attento all’uso del dialetto come soluzione formale inattesa o inaudita, in qualche caso rinverdendo una lunga tradizione come quella napoletana (Pino Daniele, Teresa De Sio), e in un altro in cui la scelta

linguistica ha connotati più decisamente ideologici, oppositivi e polemici (il dialetto delle *posse*, – Mau Mau, Almamegretta, Sud Sound System, Pitura Freska e altri – che rivestono di fonemi locali ritmi reggae e hip-hop nati Oltreoceano).

Infine, negli anni Novanta il gruppo di Elio e le Storie Tese riprende la lezione del “rock demenziale” nato a Bologna attorno al Settantasette con testi di un umorismo surreale che scaturisce dal cortocircuito di materiali linguistici disparati, riciclati dalla cronaca e dalla stessa tradizione canzonettistica, come in *La terra dei cachi* (ritratto grottesco ma amaramente veritiero del nostro Paese), canzone presentata con sberleffo “situazionista” nientemeno che al Festival di Sanremo, rito annuale che è ormai parte (dal 1951) dell'identità italiana e quindi non sempre conservatore o sordo alle novità come a volte si crede.

Gli ultimi anni sono caratterizzati da nuove modalità di fruizione della canzone (dal rito “dionisiaco” del concerto della rockstar all'ascolto solipsistico della musica con il riproduttore mp3) e da una forte frammentazione dei modelli. Accanto a forme sostanzialmente nel solco della tradizione e proprio per questo più facilmente esportabili all'estero (come quelle praticate prima da Pupo, Al Bano e Romina, Cutugno; poi da Eros Ramazzotti, Laura Pausini, Nek e dal tenore leggero Andrea Bocelli) troviamo le sperimentazioni musicali e linguistiche (a livello sintattico, semantico, lessicale e metrico) di una nuova generazione di cantanti e autori (Jovanotti [Lorenzo Cherubini], Daniele Silvestri, Max Gazzè, Niccolò Fabi, Samuele Bersani, Luca Carboni, Vinicio Capossela, la rivelazione Dente [Giuseppe Peveri] e molti altri) che meriterebbero ciascuno una propria considerazione. Ma il più deciso svincolamento dalle pastoie del rapporto tra parole e note viene da una donna, la cantautrice (anzi, “cantantessa”) catanese Carmen Consoli, che, con i suoi versi di inusitata

lunghezza, l’aggettivazione insolita, l’uso massiccio di forme avverbiali rompe definitivamente con la tradizione canzonettistica: mai come nelle sue composizioni la musica appare al servizio del testo, e non viceversa. Un vero, radicale, “smascheramento”.

Di non minore impatto anche linguistico, sia pure con diverse gradazioni, è il rock dal vivo di star come Vasco Rossi, Zucchero “Sugar” Fornaciari, Ligabue, Gianna Nannini e di gruppi attivi nei più diversi generi musicali (CCCP, Litfiba, Articolo 31, Casino Royale, Bluvertigo, La Crus, Tiromancino, Negramaro, Subsonica, Baustelle, Marlene Kuntz, e altri, anche in dialetto) che hanno un vastissimo seguito di pubblico e di fans. Infine il rap (nato negli *slums* di popolazione di origine afroamericana delle grandi città degli Stati Uniti) che propriamente canzone non è, trattandosi di ritmo martellante, di accentuazione, di “prosodia metropolitana”, che restituendo alla parola la propria autonomia dalla musica ne rafforza la crudezza e il vigore polemico, come, tra gli altri (Frankie Hi-Nrg MC, Fabri Fibra) nel molfettese Caparezza (Michele Salvemini). Ma è storia ancora in buona parte da scrivere.

In conclusione, che italiano è quello della canzone? La sua natura semiotica, di “lingua per musica”, e l’“attesa di poesia” che esso suscita nel pubblico, gli impediscono (e gli hanno impedito ancor più in passato) di essere una lingua “viva e vera”, ma non (come è stato osservato, anche a proposito del parlato cinematografico e della fiction televisiva) di essere “verosimile” (e, sorprendentemente, in certi casi più vicina alla norma di quanto si pensi, come è stato notato per esempio a proposito dei testi di Tiziano Ferro). Intrecciandosi con la storia linguistica dell’Italia unita (ma anche con la storia senza aggettivi della società italiana), il linguaggio della canzone italiana ha potuto ora precorrere, ora riflettere, ora assecondare la lingua degli italiani; funzionare, insomma, come un grande “trasmettitore

culturale”. Non solo con le canzoni, ma “anche” con le canzoni, grazie al loro potere evocativo, si è costituito un patrimonio linguistico e culturale condiviso, un serbatoio di memoria collettiva che ci fa sentire tutti, al di là delle differenze regionali, generazionali, sociali, culturali, parte di una medesima comunità.

[Tra la bibliografia, nutritissima, sulla canzone italiana si segnalano da ultimo, se non altro per l’amplissima scelta antologica (1142 testi integrali di canzoni), i due volumi a cura di Leonardo Colombati, *La canzone italiana. 1861-2011. Storie e testi*, Milano, Mondadori / Ricordi, 2011.]