LA LINGUA CANTATA



a cura di Gianni Borgna e Luca Serianni
con una testimonianza di Fabrizio De André

L'italiano nella canzone dagli anni Trenta ad oggi

GARAMOND

LA LINGUA CANTATA

L'italiano nella canzone dagli anni Trenta ad oggi

a cura di Gianni Borgna e Luca Serianni

con una testimonianza di Fabrizio De André

GARAMOND

Copyright 1994 by GARAMOND Editrice
Via Quintino Sella, 41 - 00187 Roma.
Tel. 06/488.21.10 Fax 06/487.12.10
E-Mail: mc6696@mclink.it
Proprietà letteraria riservata. Printed in Italy

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione totale o parziale,
con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche)
sono riservati per tutti i paesi.

LA LINGUA CANTATA

Vorremmo ringraziare innanzitutto Luca Serianni, promotore, curatore e revisore instancabile di tutto il lavoro, e con lui, rimanendo nell'àmbito della cattedra, Giuseppe Patota, oggi linguista ieri cantautore, che ci ha assistito con critiche e consigli sempre puntuali.
La nostra gratitudine va anche a Gianni Borgna, per aver accettato di collaborare a questa iniziativa e per averne seguito con interesse le vicende.
Preziose infine le indicazioni di quelli fra gli autori studiati che hanno risposto con insperata disponibilità alle nostre domande.

I venticinque "studenti agguerriti"

PREFAZIONE

25 anni da Woodstock. Tanti ne sono passati da allora, e non si può dire che l'anniversario sia passato sotto silenzio. Eppure se ripenso all'estate del '69, più che Woodstock mi viene in mente Ostia. Una mattina assolata al Kursaal, con le ore che scivolavano via pigramente, nella tipica atmosfera rarefatta di uno stabilimento balneare.

Poi, all'improvviso, accaddero due fatti curiosi e, almeno in apparenza, privi di qualsiasi legame.

Un giovane, che teneva un cane lupo al guinzaglio, fendendo la folla si avvicinò minaccioso alla riva.

Non mi fu difficile riconoscerlo: era un noto attivista neofascista. In quello stesso istante, con perfetta sincronia, il juke-box della spiaggia diffuse una canzone, che parlava sì di acque azzurre e chiare, secondo il cliché delle canzoni estive dell'epoca, ma che al fondo era alquanto malinconica.

Allora non potevo rendermene conto, ma a pensarci bene questi due episodi così diversi, e anche così banali, una qualche relazione l'avevano.

Gli anni Sessanta volgevano al termine e, con essi, cominciava a venir meno quel misto di incoscienza e di euforia che li aveva caratterizzati a lungo. Si preparavano tempi più tristi e più cupi. Anche le canzoni avrebbero presto perduto il loro inconfondibile ottimismo.

In questo Lucio Battisti è stato un po' il nostro Dylan. Meglio di chiunque altro seppe cogliere i cambiamenti d'umore e farsi cantore del clima «uggioso» degli anni di piombo. Con musiche d'avanguardia e testi geniali, tra il kitch e il sublime, dovuti soprattutto a quel poeta dei mass-media che risponde al nome di Mogol.

Ma in che è consistita la «rivoluzione» di Battisti? Nell'inserire sul tronco della canzone di consumo moduli e stilemi da canzone «politica». Per dirla diversamente, nel rendere la canzonetta molto più inquieta e inquietante. «E guidare a fari spenti nella notte / per vedere se poi è così difficile morire»; oppure: «L'universo trova spazio dentro me, / ma il coraggio di vivere quello ancora non c'è»: sono versi che tradiscono, al fondo, una grande inquietudine.

E così arrivo al punto. Come in passato ho cercato di sfatare il luogo comune secondo il quale la canzone italiana sarebbe diventata moderna solo alla fine degli anni Cinquanta (dimostrando che ciò è avvenuto molto prima, almeno dalla metà degli anni Trenta), così qui vorrei

provare a chiarire che non è affatto vero che gli ultimi dieci o vent'anni siano stati caratterizzati, anche sul piano musicale, dal predominio del messaggio «debole».

In realtà, è avvenuta una cosa molto più complessa e, anche, molto più singolare. E cioè, nel momento stesso in cui entrava in crisi, la canzone «politica» ha finito di permeare, per uno strano meccanismo di compensazione, anche la canzone commerciale: quello che si è perso in profondità, si è guadagnato in estensione. E questo - e qui sta il bello - anche nei testi apparentemente più banali, quelli che un tempo, e senza tanti complimenti, venivano definiti «d'evasione».

È forse il caso di rifarsi, solo per un momento, a quanto scrisse una volta Roberto Roversi su «Rinascita» a proposito di due «hit» estivi dai più considerati «demenziali»: «Tropicana» e «Vamos a la playa» (1983). Il poeta bolognese vi scorse, contro l'opinione generale, un senso molto sofisticato, quasi filosofico, riconducendo i bagliori che illuminano questi brani e quelli, molto più devastanti, di un'ipotetica catastrofe nucleare.

Del resto, che dire di Vasco Rossi? O anche della Bertè? Non sono forse, a modo loro, interpreti della «teoria dei bisogni»?

«Voglio una vita disordinata / disordinata del tutto sì / voglio una vita che non è mai tardi / di quelle che non dormi mai», intona il primo. E la Bertè gli fa eco così: «E allora giù quasi per caso / più vicino ai marciapiedi / dove è vero quel che vedi». E ancora: «Non sono una signora / una con tutte stelle nella vita / non sono una signora / ma una per cui la guerra non è mai finita».

Quello che è cambiato, dai tempi di Woodstock, è semmai il clima generale. Nei favolosi Sixties si cantava la speranza. Il «sottomarino giallo» era il simbolo di un'adolescenza che si teneva in disparte in un luogo «protetto» e in un tempo «congelato», il cui unico desiderio era di non finire mai. Il rock di oggi è, invece, molto più notturno e torbido, e esprime le angosce di una generazione priva di certezze, che può solo interrogare e interrogarsi.

Insomma, nella canzone di oggi, anche in quella, ripeto più banale, il messaggio si fa più «ambiguo» e stratificato, e, nello stesso tempo, si nasconde e si dissemina in tutte le pieghe del testo. Cercare di analizzarlo, di decodificarlo, non sarà inutile a chi tenta di capire qualcosa di questi anni di transizione.

Spesso, come i saggi contenuti in questo volume confermano, riesce più una canzonetta, a chiarire il senso di un'epoca, di un trattato di sociologia.

Gianni Borgna

PRESENTAZIONE

Solo negli anni Settanta gli studiosi di cose linguistiche hanno cominciato a guardare con attenzione alla lingua delle canzoni[1]. Il tema offre anche per questo aspetto, oltre che per la storia delle forme musicali e per la sociologia, molteplici motivi d'interesse.

Come la radio, che ne diventa presto il fondamentale strumento di diffusione, la canzone assume già tra le due guerre il carattere di un fenomeno di massa. Nel 1938 si sfiora il milione di abbonamenti radiofonici (Borgna 1985, p. 64): calcolando che le trasmissioni radio raggiungano in modo più o meno continuativo un pubblico cinque volte maggiore, si supera abbondantemente il 10% della popolazione dell'epoca. Se a questo aggiungiamo la crescente diffusione dei dischi, possiamo facilmente immaginare quale sia stato il potere di modellizzazione culturale della musica leggera in un'Italia ancora in gran parte dialettofona, largamente rurale e scarsamente alfabetizzata. Popolarità delle canzoni significa popolarità dei testi, ascoltati più volte nel corso della giornata e facilmente memorizzabili anche grazie all'abbinamento con un motivo musicale di buona orecchiabilità.

La canzone può dunque essere ascritta tra quei fattori di unificazione linguistica sui quali si è soffermato Tullio De Mauro nella sua ben nota monografia sull'italiano postunitario (De Mauro 1963).

Naturalmente, passando dalle enunciazioni generali ai particolari, le cose diventano più complicate. A cominciare dalla periodizzazione, vale a dire dall'individuazione degli snodi che hanno segnato l'evoluzione linguistica della canzone. De Mauro ha sottolineato la continuità del genere canzonettistico con il linguaggio poetico più trito e convenzionale fino agli anni Cinquanta, dunque in forte dissimmetria rispetto alle innovazioni dei poeti crepuscolari in àmbito letterario: «l'esperienza di rottura con l'armamentario tradizionale e la consapevolezza della rottura sono vissute dalla canzone italiana con circa cinquant'anni di ritardo» (De Mauro 1977, p. 135). Lorenzo Cóveri individua «una prima fase, che possiamo chiamare pre-Modugno, fino al 1958; poi abbiamo una seconda fase che coincide con il trionfo dei cantautori negli anni '60 e '70 [...] e infine una terza fase, quella degli anni '80, caratterizzati [...] da una fuga

1 Cfr. Bandini 1976; De Mauro 1977; Pellegrini 1979. Per gli anni successivi si vedano Cóveri 1992, e, molto utile anche dal punto di vista linguistico, Borgna 1985.

dal linguaggio quotidiano attraverso soluzioni varie». Fino al 1958 il linguaggio delle canzonette sarebbe «largamente imparentato con il linguaggio del melodramma»; anche secondo Còveri «c'è un ritardo sostanziale del linguaggio della canzonetta rispetto all'evoluzione linguistica della società italiana e anche rispetto allo stesso linguaggio poetico novecentesco, dove da Gozzano in poi era ormai consentito far rimare *Nietzsche: camicie*» (Còveri 1992, p. 156).

Ma almeno per gli anni Trenta e Quaranta il quadro è assai composito e accanto alla tradizione si hanno vigorose spinte centrifughe. Del resto, sarebbe *a priori* poco verosimile ritenere che negli anni che vedono musicalmente l'apertura al *jazz* e allo *swing* i testi delle canzoni rimangano catafratti alle novità. Borgna ha suggestivamente additato nelle esperienze musicali di Rabagliati, di Natalino Otto e del Trio Lescano, soprattutto per i modi in cui furono recepite dal pubblico, l'equivalente «di quel che Vittorini e Pavese rappresentarono in quegli anni in campo letterario per gruppi di giovani e di intellettuali assetati di novità» (Borgna 1987, p. 67).

In effetti il discrimine fondamentale sembra segnato dalla fase iniziale del Festival di Sanremo, vale a dire dal 1951 ai primissimi anni Sessanta (l'*exploit* di Modugno, del 1958, e di lì a poco la voga degli «urlatori» metteranno presto in crisi il repertorio tradizionale). Il prima e il dopo — quello non meno di questo — mostrano una varietà di soluzioni, ma anche una disponibilità a sperimentare che cercheremmo invano nelle gare sanremesi.

Dei tre grandi filoni degli anni Trenta e Quaranta — la canzone sentimentale, quella comico-realistica e quella di propaganda — sopravvive soltanto il primo (e in modo episodico e occasionale il secondo). I sentimenti sono in primo luogo quelli degli innamorati, ma di innamorati casti, avviati a solide prospettive matrimoniali[2]. In *Sotto l'ombrello* di Casiroli (1954) si assiste a un'ordinata rievocazione del fidanzamento («A maggio sposeremo!»), delle nozze («ma sulla piazza dopo il dolce sì / che pioggia di confetti, baci e fior»), dalla nascita dei figli (e naturalmente «Dopo il maschietto la femminuccia»). E in una canzone del 1958, *Nozze d'oro* (Conti - Cavalli - Canelli) ci si spinge ancora più in là nel tempo, celebrando per l'appunto «una cara coppia che l'amor unì / per la felicità;

2 Mentre negli anni d'anteguerra accanto all'amore degli sposi («Sposi! / Oggi s'avvera il sogno e siamo sposi!», *C'è una casetta piccina* di Valabrega e Piano, 1940) c'era spazio per canzoni trasgressive come un famoso successo del Trio Lescano, quel *Ma le gambe* (Bracchi- D'Anzi, 1938) in cui «si inneggia finalmente alla donna in tutta la sua fisicità» (Borgna 1985, p. 98).

/ è una cara storia nata in un april / di cinquant'anni fa». Gl'innamorati continuano a scambiarsi o comunque a parlare di fiori e i fiori sono quasi solo le rose: una fedeltà al tema di cui è facile collezionare le manifestazioni, da *Come le rose* (Lama e Genise, 1918) a *Portami tante rose* (Bixio e Galdieri, 1934) a *Ma l'amore no* (Galdieri e D'Anzi, 1942: «Guardando le rose, sfiorite stamani, / io penso: 'domani saranno appassite'») fino al primo successo sanremese, *Grazie dei fiori* (Seracini, Testoni e Panzeri, 1951: «Son rose rosse e parlano d'amor») e oltre.

Ma il grado d'impoverimento espressivo dei primi anni sanremesi può forse misurarsi attraverso più minute spie linguistiche. La rinuncia a toccare temi d'attualità si traduce nell'assenza pressoché totale di neologismi; quei neologismi che invece non sarebbe difficile sorprendere nelle canzoni più aperte al presente[3]. La tendenza a percorrere circuiti sintattici estremamente elementari e a ridurre il lessico a poche unità di alta frequenza e soprattutto di altissima prevedibilità determina un fenomeno che chiamerei «effetto specchio». A una frase incardinata sul pronome di prima persona o sul corrispondente aggettivo possessivo ne segue un'altra, perfettamente speculare, costruita sulla seconda persona (o viceversa). Basteranno pochi esempi, attinti dai festival degli anni 1960, 1961 e 1962: «*Io* t'accompagno, / *tu* m'accompagni», «*Mi* sognerai, / *ti* sognerò» (*È mezzanotte*, di Compari- Cozzoli- Testa); «Il mare / è la voce del *mio* cuore, / è la voce del *tuo* cuor / che ci unisce ancora: / i *miei* baci a te, / i *tuoi* baci a me / ce li porta il mare» (*Il mare*, di Vian- Pugliese); «Notte, / notte mia, / *tu* sola sei sincera / *tu* sola m'appartieni / com'*io* appartengo a te» (*Notte mia*, di De Martino- Zanfagna); «Perder*ti*, / vorrebbe dire perder*mi*» (*Perderti*, di Bassi- Pinchi); Io *amo* tu *ami* di Redi- Bonagura; «*Tu* con me... / *Io* con te...» (*Tu con me*, di Ballotta- Amurri); «Perché ti amo, *io* ti amo, *io* ti amo / e *tu* ami me» (*Un uomo vivo*, di Paoli); «Buongiorno amor, / sei tu che puoi dire 'son *tua*. / Buongiorno amor / sei tu che puoi dire "sei *mio*".» (*Buongiorno amore*, di Dorelli- Panzeri); «Per questo amo *te*, / tu ami *me*!» (*Il nostro amore*, di Panzuti- Pinchi).

---

3 Tre esempi. *Orticello di guerra*, puntualmente datato al 1941 (*orto di guerra*) da Migliorini 1963, p. 203, è già presente in *Caro papà* di Manlio e Filippini, risalente proprio al 1941 («e curo l'orticello ogni mattina: / "l'orticello di guerra"!...»: si notino le virgolette metalinguistiche che segnalano il neologismo); *bidonville* (del 1963 secondo DELI 1979 - 1988) è già presente in *Cipria di sole* di Mazzocco e Marotta (Festival di Sanremo del 1962); *surf*, oltre che in un giornale del 1964 cit. in DELI 1979 -1988, si trova in una canzone portata al successo da Catherine Spaak, *L'esercito del surf* di Mogol e Pattacini, di quello stesso anno.

Una canzone sanremese del 1960, *"A" come amore* di Martino-Brighetti, rappresenta un po' la quintessenza del vocabolario di base adoperato dai parolieri di questi anni: «A come amore / B come bacio / C come cuore innamorato / questo è l'alfabeto dell'amore».

Coerentemente, gli scarti dall'usualità vengono contrassegnati, nei testi, dalle virgolette metalinguistiche. Se nel famoso *Tango delle capinere* di Cherubini e Bixio (1928), le virgolette marcavano tradizionalmente due esotismi («Il 'bandoler' stanco / scende la 'Sierra' misteriosa»), Marcella Rivi, autrice dei versi di una canzone sanremese del 1953 in cui un tale, piantato dalla fidanzata, confida le sue pene d'amore al proprio cane, sente il bisogno di avvertire fin dal titolo che l'*amico* a cui ci si rivolge è un amico metaforico, un amico tra virgolette: *Povero "amico" mio* (di Rivi e Innocenzi): «Povero «amico» mio / siamo rimasti soli tu ed io / la padroncina, sai, ci ha abbandonato / vuoi saperlo perché? / era stanca di me!».

Ma generalizzare è pericoloso. Proprio in quello stesso 1953 in un'altra e più nota canzone di Sanremo, *Vecchio scarpone* di Calibi e Donida, si parla dello scarpone come di «un caro amico della gioventù», senza virgolette distanziatrici. E gli storici della canzone hanno dato il giusto risalto a episodi sanremesi come *Papaveri e papere* (di Mascheroni e Panzeri, 1952), tra l'altro salutati da grande successo di pubblico. Accanto ai possibili messaggi politici, dissimulati nell'innocente gioco della filastrocca (siano essi progressisti o, come ritiene Borgna (Borgna 1985, pp. 135-36), reazionari: ma quel che importa è che sia possibile una seconda lettura, di là dal significato superficiale del testo), andranno sottolineati alcuni requisiti linguistici, non usuali nel grigiore del festival. Prima di tutto, il riemergere di quel *nonsense song* che aveva dato così buone prove di sé negli anni Trenta con Rodolfo De Angelis e che tornerà a essere popolare nei Sessanta con Enzo Jannacci, ma del quale sarebbe difficile indicare altri campioni significativi oltre la fine dei Quaranta (la celebre *Eulalia Torricelli* di Redi, Olivieri e Nisa è del 1947). Poi, il gusto per i giochi fonici, le associazioni di significanti che si traducono in significati imprevisti e paradossali e che, proprio per questo, stimolano più interpretazioni diverse[4]: «La Papera al Papero disse: "Papà / pappare i papaveri come si fa?"».

Il linguaggio sanremese più tipico mi sembra lontano dal melodramma, del quale pure si può utilizzare qualche cascame[5]. Dell'opera lirica

---

4 Ferma restando, s'intende, la possibilità del puro gioco verbale che ha in sé stesso la propria ragion d'essere.

ottocentesca Sanremo ricorda semmai una certa tendenza alla stereotipia linguistica, legata al ripresentarsi delle stesse situazioni (amore corrisposto o non corrisposto, effusioni alla notte o alla luna ecc.; il melodramma aveva comunque molte altre frecce al suo arco: la vendetta, la morte e via dicendo), ma anche ai forti condizionamenti subìti dalla canzonetta: il vincolo della «mascherina», la breve durata dell'esecuzione, le servitù metriche più o meno stringenti (come la richiesta di ossitoni o di monosillabi). La stereotipia appare con maggiore evidenza non nella consueta rassegna di *amor, cuor, baci* e simili ingredienti, ma nei luoghi in cui i parolieri perseguono più o meno ricercate figure retoriche. La medesima sinestesia visivo-auditiva (luce-musica) si ritrova ad esempio in *Splende l'arcobaleno* di Di Ceglie e Tumminelli, del 1960 («E splende / l'arcobaleno / musica di luci e di color») e in *Cipria di sole* di Mazzocco-Marotta, del 1962 («La pioggia si fa musica per noi, / è un arpeggio di luci laggiù / la lontana città»).

Da questo «canzonettese» - non direi arcaizzante, ma sclerotico e artificiale per l'atmosfera linguistica in cui respira prima ancora che per le parole adoperate - si passa presto, grazie alla prima generazione di cantautori, alla predilezione per «temi dimessi, quotidiani, che si accompagnano a scelte linguistiche basse, vicine al parlato» (Cóveri 1992, p. 156). In Luigi Tenco, ad esempio, possono convivere versi di consunta usualità sanremese («Ciao amore, ciao amore, ciao amore, ciao»: *Ciao, amore ciao*) e similitudini inconsuete, che rinnovano un'immagine tradizionale («La solita strada / bianca come il sale», «E poi mille strade / grige come il fumo"; e si noti anche il gioco di richiami interni). Lo scarto della prosa è segnalato soltanto da qualche particolare (come l'uso aggettivale di *bambino*: «Il tempo veloce passò / su favole appena iniziate, / su giochi bambini / finiti in castigo», *Il tempo passò*), ma soprattutto dalla scansione del testo in segmenti introdotti dalla stessa sequenza di parole: «Il tempo veloce passò» (*Il tempo passò*, versi 1, 7, 14), *Mi sono innamorato di te* (titolo ripetuto ai versi 1, 5, 12), *Ragazzo mio* (titolo-allocuzione ripetuto ai versi 1, 13, 24) ecc.

Gli anni successivi, quelli che arrivano fino a noi, vedono un moltiplicarsi di prospettive: si può cantare di tutto e si può utilizzare qualsiasi codice linguistico, anzi sempre più spesso si contaminano codici diversi. Vengono meno le leggi inerenti al genere canzonettistico, di cui ho creduto di ravvisare l'applicazione a suo modo più coerente e rigorosa nel primo decennio sanremese. Di pari passo col mutato aspetto della

5 Se ne vedano vari esempi nel secondo capitolo (Sanremo e la lingua della rinuncia).

lingua radiofonica e televisiva, le canzoni cessano di essere un modello di lingua per diventare piuttosto uno specchio dei vari tipi di lingua, reale o inventata: dall'iper-parlato giovanile di Vasco Rossi alle prestidigitazioni da «incantautore» di Pasquale Panella[6].

Per uno scorcio panoramico degli ultimi sessant'anni (più precisamente, fino ai primi anni Ottanta) un buon osservatorio è costituito dall'*Antologia dei testi* che correda *Storia della canzone* di Borgna. L'autore aduna, in ordine alfabetico, quasi cento testi variamente rappresentativi della canzone italiana e dialettale del Novecento (ma i più antichi risalgono alla fine del secolo XIX). Limitiamoci a due riflessioni, a proposito del rapporto tra canzoni in lingua e canzoni in dialetto e del superamento dei tradizionali filoni canzonettistici.

Quanto al primo punto, colpisce il fatto che - nonostante un'indubbia vitalità dei dialetti (da Pino Daniele al De André di *Crêuza de mâ*; e si pensi all'importanza degl'idiomi locali nell'orizzonte linguistico di Francesco Guccini) - la grande fioritura delle canzoni in dialetto sembra appartenere ad altre stagioni. È significativo che, tra i vari campioni della canzone dialettale ospitati da Borgna nella sua antologia, i più recenti non vadano oltre gli anni Cinquanta. Si tratta di *Arrivederci Roma* di Garinei-Giovannini-Rascel (1955), in un romanesco assai annacquato[7], e di *Torero* di Nisa e Carosone (1958), in napoletano. Si fa largo, invece, l'italiano regionale, o meglio un italiano con tratti tipici del parlato superregionale, ad esempio l'aggettivo dimostrativo *sto* per 'questo': «sti quattro soldi de felicità» (a metà tra italiano colloquiale e italiano regionale romanesco; *Domenica è sempre domenica* di Garinei-Giovannini-Kramer, 1957), «tra 'sta gente così, così per bene» (G. Paoli, *Una di quelle*[8], 1962), «cos'è sta pioggia che mi batte in testa» (*Renato Curcio*, di Francesco Baccini, 1992).

Uno dei più colti e consapevoli cantautori contemporanei, Paolo Conte, ha anche teorizzato la rinuncia al dialetto nelle canzoni in favore di «una pronuncia credibile dell'italiano"[9].

Il superamento dei tradizionali steccati (canzone d'amore - comico-giocosa - impegnata ecc.), un tratto che si ritrova anche nelle esperienze

---

6 Considerazioni sostanzialmente analoghe in Cóveri 1992, p. 161.

7 Con interi versi in italiano irreprensibile e con qualche tratto dialettale (*e* protonica in «*de* Fori e *de* scavi», «*Ce* sta», ma anche «*Si* ritrova"; articoli come *er* e *'na*: «er destino», «'na leggenda"; infinito apocopato: «tornà"; d'altra parte si ha anche «fondo» e non *fonno*, «gli ha detto» e non *j' ha detto* ecc.).

8 Questa e le canzoni citate in séguito non sono presenti nell'antologia di Borgna.

9 Si veda oltre.

letterarie degli ultimi anni, *mutatis mutandis*, è spesso sottolineato consapevolmente dal cantautore col ricorso all'ironia. Un facile bersaglio sono gli arcaismi o comunque le forme avvertite come letterarie o antiquate. Se in *Femina* di Bixio si trova ancora *codesto* («Ti ha spinto codesta bufera»), lo stesso pronome serve, in *Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers* di Fabrizio De André (1970), a fini di controcanto ludico: «Codesta era l'arma sua segreta, / da Carlo spesso usata in gran difficoltà, / alla donna apparve un gran nasone, / un volto da caprone, ma era Sua Maestà». Intento più marcatamente dissacratorio hanno gli arcaismi adoperati da Guccini, come *de'* per 'deve', oltretutto posposto aulicamente al verbo retto: «La stringo forte, in una spastica carezza, / e nello spasimo una costola si spezza, / ma che m'importa, poiché sono quasi un mito / questo è il minimo tributo / che una donna *pagar de'*. / (Sono fatale! Olé)» (*Il bello*, 1973); oppure come la tmesi di ausiliare e participio inserita in un contesto colloquiale in cui si rievoca irriverentemente nientemeno che la creazione: «Voi capirete che in tale frangente / quel vecchio solo lassù si annoiava, / si aggiunga a questo che inspiegabilmente / nessuno *aveva* la TV *inventata*» (*La genesi*, 1973).

Ma l'ironia può anche giocare con sé stessa, senza l'intenzione di rovesciare una situazione o un sistema concettuale. L'amore è stato tradizionalmente associato, fin dalla lirica delle origini (non solo italiana), alla metafora della fiamma, dell'ardere, dell'incendio. Già Giorgio Gaber, nel festival di Sanremo del 1961, rinnova il tema evocando combustibili decisamente lontani dalla tradizione lirica (*Benzina e cerini*): «Il mio destino / è di morire bruciato.../ La mia ragazza / deve averlo proprio giurato. / Ha inventato un nuovo gioco: / mi cosparge di benzina e mi dà fuoco / e io brucio... brucio d'amor. / 'Smettila coi cerini / col fuoco non si scherza'». Sulla stessa lunghezza d'onda si situa *Fotoromanza* (di Nannini - Plank - Nannini - R.Riva), lanciata nel 1984 da Gianna Nannini. Gli effetti distruttivi della passione amorosa sono rappresentati ancora una volta con l'evocazione dell'incendio e della fiamma («Questo amore [...] / è un palazzo che brucia in città», «è una fiamma che esplode nel cielo»), ma anche con altre metafore abilmente innestate sull'immagine tradizionale. Un grande incendio può essere la conseguenza di un'esplosione (e dunque «Questo amore è una camera a gas», «questo amore è una bomba all'hotel»); ma il calore del fuoco può richiamare anche il suo opposto, il gelo: o meglio un gelato - e l'ironia diventa più scoperta - e non certo uno qualunque («questo amore è un gelato al veleno»). Ancora: quasi tutte le immagini citate suggeriscono l'idea di un concitato movimento, quello di chi cerca di mettersi in salvo da un incendio o da

un'esplosione, ed ecco allora una nuova immagine antifrastica («è una scena al rallentatore»), alla quale si potrebbero collegare, a suggerire lo stillicidio delle schermaglie amorose, le altre due immagini della serie: «questo amore è una lama sottile», «questo amore è una finta sul ring».

Ma è forse venuto il momento di dire qualcosa sulla nascita di questo libro. Chi scrive insegna Storia della lingua italiana a "La Sapienza" di Roma e non aveva mai avuto occasione di occuparsi professionalmente (men che meno come semplice ascoltatore) di canzonette, pur essendo convinto del grande potenziale linguistico di un tema del genere. Nell'anno 1991-92 un gruppo di studenti di seconda e terza annualità, molto agguerriti, mi propose un seminario sulla lingua delle canzoni. Ho aderito. I frutti di quell'esperienza di lavoro, sistemati per la redazione scritta, sono nei capitoli che seguono.

Non si tratta, dunque, di una storia linguistica della canzone italiana, ma semmai di alcuni capitoli preparatori; pochi, in ogni caso, per dar conto del panorama degli ultimi trent'anni, fitto di nomi e di temi. Il facile gioco di «vedere chi manca» (perché non c'è Dalla? e Guccini? e Vasco Rossi?...) è dunque troppo facile, e quindi anche poco divertente.

Alcune dissimmetrie dipendono dal diverso taglio dei capitoli: panoramici i primi due, monografici i successivi; altre, dalla genesi del volume e dalle molte mani che lo hanno scritto. Ma spero (o mi illudo) che la comune ottica storico-linguistica e l'omogeneità socio-culturale degli autori (che condividono fascia d'età, formazione, interessi) possa dare nonostante tutto all'insieme una certa coerenza.

Luca Serianni

Giacomo Lopez, Giuseppe Romeo, Tommaso Timperi

LA CANZONE DEGLI ANNI TRENTA E QUARANTA

Fra gli anni Venti e Trenta la canzone leggera italiana, con la distribuzione delle incisioni su disco, con l'incremento delle trasmissioni radiofoniche e con gli inizi del cinema sonoro[1], poté contare su una diffusione capillare che la trasformò in un prodotto di consumo destinato a un pubblico molto più ampio dei frequentatori dei *tabarin* e degli altri ritrovi in cui era possibile ascoltare canzoni dal vivo. Di pari passo, si andarono delineando sintomi tipici delle manifestazioni culturali di massa come il divismo.

L'allargamento del pubblico fece sì che la canzonetta divenisse un fenomeno «centripeto, di irradiazione di modelli linguistici dal centro alla periferia» (Borgna 1992, p. 71), assumendo sempre più carattere di canzone "italiana" e rendendosi autonoma dall'unica forte tradizione canzonettistica della penisola, quella partenopea.

Nella canzone napoletana la derivazione dal melodramma[2] si fondeva con l'eredità della tradizione popolare che, iniziata nel Duecento, aveva raggiunto il suo vertice con le villanelle del Seicento: in equilibrio tra queste due diverse influenze, poeti come Salvatore Di Giacomo e Libero Bovio e compositori come Rodolfo Falvo e Francesco Buongiovanni realizzarono capolavori come *Guapparia* o *Palomma 'e notte*. Con una storia diversa, anche la canzone in lingua discende, attraverso l'operetta, la romanza da salotto, il caffè concerto, il *tabarin*, dal melodramma ottocentesco[3]. La fortuna di certe canzoni di consumo può essere

---

1 Le trasmissioni sperimentali dell'URI (Unione Radiofonica Italiana) cominciarono nel 1924; in seguito, tra il 1928 e il 1939, l'EIAR (Ente Italiano Audizioni Radiofoniche) vide crescere i suoi abbonati da 61.500 a 1.194.849 (cfr. Monteleone 1976, p. 85). *La canzone dell'amore* (1930), diretto da Gennaro Righelli, è il primo film musicale italiano e l'omonima colonna sonora, opera di Bixio e Cherubini, ebbe grandissimo successo (cfr. Borgna 1992, p. 125).

2 Non mancano casi di canzoni napoletane che sono state attribuite a grandi compositori: *Fenesta ca lucive* è stata accreditata sia a Rossini sia a Bellini, mentre *Te voglio bene assaje* è stata per lungo tempo considerata di Donizetti (cfr. *Nuova enc. musica* 1983, p. 879).

avvicinata a quello delle arie più famose delle opere liriche: *Non più andrai farfallone amoroso*, da *Le nozze di Figaro*, di Mozart, o la cabaletta *Di quella pira*, dal *Trovatore* di Verdi, hanno goduto di diffusione anche indipendentemente dalle opere da cui sono tratte. In particolare sono state le arie dall'intonazione più patetica ad influenzare le canzonette, sia nella musica, sia nei testi, attraverso l'insistito uso dei materiali più corrivi della tradizione lirica italiana.

Con questa parentela tra melodramma, forma espressiva colta e letteraria, e canzone leggera si spiegano alcune soluzioni stilistiche come il ricorrere di alcuni tratti lessicali, «detriti letterari dell'Ottocento»[4], allora già desueti, o come la presenza di numerose forme apocopate, attinte da una tradizione aulica ormai superata.

La rima, che si ritrova, alternata o baciata, in tutti i testi di canzoni degli anni Trenta e Quaranta, oltre a garantire una certa poeticità al testo, ne assicurava la facile memorizzazione, permettendo la ricostruzione, da poche parole, di intere strofe. L'uso massiccio dell'apocope era dovuto anche alla necessità di adattare la lingua italiana alla «frase musicale moderna» che utilizzava «con frequenza parole ossitone in clausola di verso»; del resto lo scarso numero di parole tronche, e la «carenza di monosillabi della lingua italiana (più povera a questo riguardo dell'inglese e del francese) obbligano al reimpiego continuo delle solite forme pronominali, delle solite parole» (Pellegrini 1979, p. 365), ed anche all'estensione dell'apocope con parole che, per esigenze morfologiche o per norma d'uso, non la tollerano[5].

Una limitazione alla creatività del paroliere nasceva da un altro istituto tecnico della prassi compositiva: la cosiddetta mascherina. Si tratta di una

---

3 Un caso di filiazione diretta, ad esempio, è *Tornerai* (1936), di Rastelli e Olivieri, la cui musica è chiaramente ispirata al coro a bocca chiusa della *Madama Butterfly* pucciniana (cfr. *Il Diz. canzone it.* 1990, pp. 455-456).

4 Cfr Pellegrini 1979, p. 365. Si pensi a parole come *beltà* (in *Amami di più*, di Marf e Mascheroni: «tu sei come un fiore di beltà...»), *chimera* (in *Madonna malinconia* di Bracchi e Cegoli, 1941: «tu sei la dolce chimera / l'infinito mister...»), *languore* (in *Ho messo il cuore nei pasticci* di Panzeri e D'Anzi, 1943: «sospiri sempre al chiar di luna con languore...»), *palpitare* (in *Canzone sospirata*, di Cherubini e Bixio: «Senti tu nell'aria una canzon palpitar...»), *voluttà* (in *Foxtrot della notte*, di Mignoni: «La notte blu, / quale ebrezza ci da, / nel suo mister / che voluttà...»).

5 Alcuni esempi di violazione delle norme grammaticali relative all'apocope (sulle quali cfr. Serianni 1989, p. 31): si ha apocope di *-i* contrassegno di plurale in *Bimbi di nessuno*, di Rampoldi e Borelli: *cento tavolin*, e ancora, *gran profusion di sandwich e pasticcin*; apocope inusitata in parole quotidiane e in neologismi in *annunciator* (della radio, in *L'uccellino della radio* di Filippi, Nizza e Morbelli), *mozzicon* (*I veri apaches* di Bixio), *rumor stradal*

griglia sillabica il cui computo veniva stabilito a priori dal compositore, il quale era soprattutto interessato alla cantabilità del brano, anche a discapito della libertà linguistica o narrativa del paroliere.

Pur nella diversità dei temi, dalla canzone d'amore a quella ispirata alla campagna d'Africa, passando per quella comica, i parolieri scrivono testi per strutture compositive pressoché invariabili, su temi narrativi perlopiù preordinati.

Il successo di una canzone dà il via alla produzione di una catena di testi quasi invariati, in serie, i quali, trasmettendo messaggi sempre uguali a sé stessi, non offrono nessun imprevisto o novità all'ascoltatore. Imitabilità e ripetibilità di un certo modulo sono punti cardine di questa produzione: è stato osservato che «il plagio non è più delitto, ma l'ultimo e più compiuto soddisfacimento delle richieste del mercato» (U. Eco, in *Straniero* 1964, p. 9).

La sostanziale omogeneità dei testi fa sì che le canzoni, tranne che per rarissime eccezioni (Rodolfo De Angelis) abbiano un carattere assolutamente impersonale; per questo motivo abbiamo suddiviso il materiale in tre aree tematiche: testi d'amore, testi comici e testi di propaganda.

TRA IL CUOR E L'AMOR: LA CANZONE SENTIMENTALE[6]

«Ricordo una vecchia canzone, / una semplice frase d'amor, / finiva anche lei con passione / e faceva la rima con cuor!». È il ritornello di una canzonetta del 1940, *Il valzer di ogni bambina*, composta da Lazzaro e Mari. Alcune di queste canzoni sono divenute parte integrante della nostra "memoria storica" di italiani, le parole dei loro testi hanno influenzato la formazione del nostro gusto[7] e hanno in qualche modo inciso sulle nostre stesse scelte linguistiche[8].

Sul finire degli anni Venti si spegneva il grande successo del varietà più vicino ai modelli francesi, del *tabarin* insomma, forma di spettacolo indirizzata alle classi medio alte, i cui testi presentavano un «linguaggio

---

6 Con questa etichetta si intendono le canzoni che trattino argomenti sentimentali di vario genere: dall'amore filiale a quello di coppia, dal *feuilleton* strappalacrime alle vicende "scabrose", sino alla sensualità più esplicita. Tra questi "sottogeneri" si è creata una sorta di specializzazione linguistica. Come si vedrà, alla canzone di miti sentimenti corrisponde un registro pacato, vicino ad una familiare colloquialità, mentre una veste retoricamente sostenuta, ampollosa, contraddistingue il *feuilleton*. Per esemplificare dai testi d'argomento amoroso con venature di sensualità, dove la lingua delle canzonette conosce il massimo della ricercatezza, si veda qualche verso di *Creola*, di Ripp: «Bei fiori carnosi / son le donne dell'Avana / hanno il sangue torrido / come l'Equator. / Fiori voluttuosi / come coca boliviana / chi di lor s'inebria / ci ripete, / ognor/ va cantando: / "Creola... creola..."». Meno esplicito, il testo di *Amapola* di Lacalle e Bruno, del 1930: «Amapola, dolcissima Amapola / la sfinge del mio cuor sei tu sola; / io ti bramo, io t'invoco follemente/ per dirti: "T'amo appassionatamente!" / Amapola, vaghissima Amapola, / la luce dei miei sogni sei per me, / deliziosa armonia, / come il suono della mia mandola!». I continui ammiccamenti all'esotico (*Avana, equator, coca boliviana*, il nome *Amapola*), il lessico lezioso (*fiore carnoso, sangue torrido, inebria, bramo, invoco, vaghissima*), l'uso di similitudini e metafore fantasiose (*come coca boliviana, la sfinge* [...] *sei tu*), sono tratti particolari di queste scritture.

7 «La canzone italiana [...] ha saputo cogliere le occasioni di colloqui con ceti estesi e multilingui, anzi precorrerle e secondarle potentemente. Nessuno stupore quindi che essa abbia un ruolo di primo piano, forse il massimo, nello stratificarsi del nuovo folclore. [Nei testi delle canzoni italiane] gli elementi costitutivi del nuovo folclore ci vengono incontro, spesso guizzanti di ironici ammiccamenti e toni. Vediamone alcuni: [esempi di periodi diversi da quello in esame, sino a:] "A mezzanotte va la ronda del piacere", "Noi siam come le lucciole", "Lodovico sei dolce come un fico", "Signorinella pallida", "Ma Pippo, Pippo non lo sa", "Ma l'amore no", [ed altri esempi di epoche successive]», T. De Mauro, in Borgna 1985, p. VIII.

8 «I materiali verbali messi in opera dalle canzoni tornano ad alimentare il grande patrimonio collettivo della lingua cui gli autori sempre più e sempre più felicemente hanno saputo attingere». (T. De Mauro, in Borgna 1985, p. VIII).

colto» emulatore dello stile del «poeta-scrittore più rappresentativo del periodo: Gabriele D'Annunzio; e soprattutto [del] principe dei divulgatori del verbo dannunziano, Guido Da Verona» (Borgna 1992, p. 83). Così, con il volgere degli anni Trenta, anche a causa dei limiti sempre più restrittivi imposti alle attività delle sale da ballo e con il rinnovarsi dei mezzi di comunicazione di massa in seguito alle imposizioni censorie del regime, la canzone si rivolgeva a fasce più diffuse e popolari, ed i suoi mezzi espressivi si andavano adattando al nuovo pubblico. Un esempio di questo "passaggio di consegne" tra vecchio e nuovo, tra echi melodrammatici[9] e riferimenti alla realtà contingente, è *Balocchi e profumi*, di Mario, del 1929[10]:

Tutta sfolgorante è la vetrina
piena di balocchi e profumi...
Entra con la mamma la bambina
tra lo sfolgorio di quei lumi...
«Comanda, signora?» «Cipria e colonia Coty...»
«Mamma»
mormora la bambina,
mentre

9 In alcuni casi non si tratta solo di sintagmi stereotipici, talvolta la citazione è letterale e piuttosto estesa. Frugando tra alcune canzoni di successo troviamo: in *Il Pinguino innamorato* e in *Il tamburo della banda d'Affori*, la stessa citazione dal *Rigoletto* di Piave (musica di Verdi): «Oh bella figlia dell'amore, schiavo son dei vezzi tuoi!». Sempre dal *Rigoletto* In *Ho messo il cuore nei pasticci* è parafrasata e banalizzata un'altra celeberrima aria del Duca di Mantova: «La donna è mobile qual foglia al vento: ogni momento si fa baciar» (nell'originale si legge: «La donna è mobile, qual piuma al vento, muta d'accento e di pensier!»). In *Gigolot* una parafrasi dell'aria «Recitar... ridi pagliaccio» da *Pagliacci* di Leoncavallo (musica dello stesso Leoncavallo) dove «Ridi pagliaccio» diventa «Ridi gigolot», «la gente paga per rider e vuole quello» è reso con «che per questo sei pagato», il «duol che t'avvelena il cor» è «il duolo che ti spezza in petto il cuor».

10 Mario era uno degli autori più celebrati del varietà. Sua è *Vipera*, uno dei massimi successi degli anni Venti, in cui: «si narra di una donna immancabilmente malvagia e di un uomo che altrettanto immancabilmente trae un piacere masochistico dal sentirsi in balia di lei» (Borgna 1992, p. 84): «Ella portava un braccialetto strano: / una vipera d'oro attorcigliata / che viscida parea sotto la mano, / viscida e viva, quando l'ho toccata. / Quando ella abbandonavasi / fremente sul mio seno, / parea schizzasse tutto il suo veleno. / Vipera... vipera... / sul braccio di colei/ che oggi distrugge tutte i sogni miei; / sembravi un simbolo, l'atroce simbolo / della sua malvagità...». La patina aulicizzante di alcuni tratti (l'imperfetto senza labiodentale *parea*, l'enclisi pronominale in *abbandonavasi*), il lessico ricercato (*viscido*, che nel significato di sensazione tattile è datato come prima attestazione al 1965 da DELI 1979/88), una frase come: *abbandonavasi / fremente sul mio seno*) non sono ancora ibridati con elementi familiari, come sarà in *Balocchi e profumi*.

pieni di pianto ha gli occhi
«per la tua piccolina
non compri mai balocchi...
Mamma, tu compri soltanto profumi per te!»
Ella nel salotto profumato
ricco di cuscini di seta,
porge il labbro tumido al peccato,
mentre la bambina indiscreta
dischiude quel nido pieno d'odor di Coty...
[...]
Esile agonizza la bambina
Or la mamma non è più ingrata:
corre a vuotar tutta la vetrina
per la sua figliola malata...
«Amore mio bello, ecco i balocchi per te...»
«Grazie, mormora la bambina:
vuole toccar quei balocchi,
ma il capo già reclina
e già socchiude gli occhi
Piange la mamma pentita, stringendola al cor...
[...]

Elementi di ricercatezza retorica sono la figura etimologica di *sfolgorante* e *sfolgorio* in apertura e chiusura di strofa, le continue inversioni (*tutta sfolgorante è la vetrina*; *entra con la mamma la bambina*; *pieni di pianto ha gli occhi*). Dal punto di vista lessicale dimostrano un certo sussiego: *balocco*, toscanismo di sapore collodiano[11], il pronome *ella*, tipico della lingua scritta, il sintagma *labbro tumido*, *cor* monottongato come impone la tradizione poetica italiana, *agonizza*, verbo caro al D'Annunzio. In gran rilievo (fine di strofa) anche il nome francese della colonia: in queste scritture, i forestierismi sono spesso "evocatori" di uno stile di vita ritenuto invidiabile[12]. Ma è anche frequente l'uso d'espres-

11 In DELI 1979/88, alle voci *baloccare*, *balocco*, *baloccone*, è specificato che: «per quanto riguarda la diffusione di questa esigua famiglia lessicale, occorre notare che essa non oltrepassa i confini della Toscana, dove attualmente sta perdendo, per il suo isolamento, sempre più terreno».

12 Nei primi anni Trenta i forestierismi sono frequenti e costituiscono, anzi, una sorpresa rispetto al tradizionalismo linguistico dei testi. Occupano sempre una posizione privilegiata all'interno del testo, i più in posizione di rimanti. Alludono a modelli di vita ritenuti fascinosi: una moda, una maniera d'essere, il nome di una

sioni dal tono familiare: *mamma, piccolina*, o colloquiale: *pieno (d'odor)*, *vuotar (tutta la vetrina)*. Altro elemento notevole è l'aspetto narrativo del brano. Negli anni Trenta, la canzone-tipo di maggior successo non presenta lo svolgimento di una storia. Tutto ruota intorno all'espressione del sentimento amoroso, condotta con rari accenni all'esperienza comune, nel segno di un moderato antirealismo.

Se la vicenda presenta un argomento "forte", scabroso (di solito la scoperta da parte di "lui" di una relazione extraconiugale di "lei") allora è normale l'ibridazione tra diversi registri, come già in *Balocchi e profumi*.[13] Un esempio è *Femina* di Bixio:

È l'ombra che torna stasera,
oh! Perfida ancora sei tu!
Ti ha spinto codesta bufera,
fu il vento a portarti quaggiù.
Qual'altra perfidia di donna così
ti ha fatta tornare sin qui.
Va', non tormentarmi, va'
lasciami solo ancor!
non ti voglio veder!
Sì, è vero che t'ho amato

danza o di una bevanda. Fioccano così i francesismi, che fanno tanto *chic*: ecco gli *ateliers* ("sartorie"), il giovane *bobeme* ("condotta sregolata di artista") il *cabaret*, lo *champagne*, la *cocotte* e la *gigolette* ("prostitute"), il *viveur*, praticamente tutto l'ambiente che ruota intorno al *tabarin* e che tanto affascina gli italiani dell'epoca, ansiosi di sprovincializzarsi, di adeguarsi alle novità d'oltralpe. Gli anglicismi sono perlopiù veicolo per la conoscenza di danze e musiche recentemente create nelle metropoli statunitensi: *boogie-woogie, blues, charleston, foxtrot, jazz, swing*; al *bar* si beve *whisky* e si risponde *o.k.* Compaiono alcuni iberismi, perlopiù evocatori di atmosfere esotiche: *gitano, pampa, seniorita, toreador*, o per riferirsi ad uno stile di vita a ritmo di *rumba*: *caramba, muchacho, olé*. Avvicinandosi agli anni Quaranta, con l'intensificarsi della campagna xenofoba del regime le parole straniere dileguano. Gli occhieggiamenti ad una maniera di vivere più disinibita si spostano sull'esaltazione di valori "italiani". I *tabarin* fanno luogo alle *casettine rosa*, i *viveurs* e le *cocottes* vengono dimenticati. Le giovani donne divengono tutte *sartin(e)*, i loro pretendenti sono tutti *dottorin(i)* o *studentin(i)*.

13 È questa una maniera che continuerà con discreto successo anche negli anni seguenti. Titoli come *False lacrime*, di Frati e Borea, del 1936, *No, non sei mamma*, di Mignone e Frati, del 1938, presentano mescidazione di registri culti e familiari. Esemplificando da *False lacrime*: «Non hai più il dolce volto della mamma, / negli occhi ti si legge il disonor, / s'è accesa nel tuo cuore un'altra fiamma: è febbre di lussuria e non d'amor / [...]/ Son false lacrime, più non ti credo, non ti potrà redimere / il mio dolor! / Qui non restare, vattene, per sempre t'odierò! / Ma se mi rubi il piccolo / ti spezzerò!».

ma v'è tra noi un passato
che ha ucciso l'amor.
Va', che sei un'illusa femina,
questo per me sei tu:
femina e nulla più!
[...]

Tratti più vistosi come *codesta*, un toscanismo "forzato" per la penna del napoletano Bixio[14], le iterate apostrofi (*va'... va'...*), *femina*, variante arcaica e latineggiante, ed altri meno evidenti, come il passato remoto *fu* (che segue una frase giustapposta dove è invece un passato prossimo)[15], la particella pronominale *vi* (*v'è un passato*)[16], ancora manifestano una spiccata dipendenza da modelli libreschi. Volgono poche stagioni e lo stesso Bixio, uno degli autori che più hanno influito sulla scrittura canzonettistica dell'epoca, presenta ormai tutte le caratteristiche del genere, con un repertorio linguistico ben definito, tanto nelle scelte dei materiali quanto nella possibilità delle loro combinazioni, e uno spazio concettuale limitato all'espressione del sentimento. Così scrive in *Portami tante rose* del 1934, composta da Galdieri:

So che fermarti è van...
so che tu parti doman...
non darti pena per me...
Ma un dono sol vorrei ancor da te...
Amor, amor, portami tante rose!
Staser tu dimmi ancora tante cose!
Soffocherò il mio cuor
come pretendi tu,
potrai mentire ancor...
non piangerò mai più.
[...]
Amor, amore... portami tante rose!

14 Sull'uso di *codesto* cfr. Serianni 1989, p. 276: «Limitato, per la lingua parlata, alla sola Toscana, è presente nello scritto letterario nazionale e nell'uso amministrativo e burocratico [...]».

15 Nella tradizione poetica italiana il remoto è spesso preferito: «In generale nel verso il passato remoto può fare in tutti i casi le veci del prossimo [...]» (Fornaciari 1974, p. 180).

16 Di registro formale, rispetto al più colloquiale *ci*, l'unico presente invece nelle canzoni sentimentali di seguito antologizzate.

Ma tante ancor! Scegli le più spinose!
Le stringerò sul cuor
come stringessi te...
[...]

È sparita ogni preziosità letteraria e lo svolgimento narrativo della vicenda è ridotto ai minimi termini. Della lingua poetica sono accolti ormai solo alcuni istituti: l'apocope, utilizzata non solo ai fini prosodici, ma come vero e proprio stilema[17]; le rime, ridotte a pure suggestioni foniche, aliene da qualsiasi ricerca di collegamento tra suono e significato, come avviene invece nella letteratura colta[18]. Le figure retoriche sono quelle che ricorrono nella lingua comune, non sono impiegate alla ricerca di quegli effetti di straniamento che rendono "speciale" il linguaggio della poesia.

I precedenti di questa maniera risalgono al 1918, quando vennero composte e diffuse tre canzoni, salutate da un discreto successo. Erano *Come le rose*, di Lama e Genise, *Cara Piccina*, di Lama e Bovio, *Come pioveva* di Gill. Esse sono considerate dagli storici della canzone come espressioni di un gusto rinnovato, in quanto scritte in «un italiano finalmente depurato dagli arcaismi e dai moduli letterari, colloquiale, intriso di spirito quotidiano»[19].

Parallela a questa evoluzione linguistica procede l'innovazione delle tematiche dei testi. Gli amori adulterini, le femmine fatali, le "memorie dal sottosuolo" (cui facevano riscontro l'espressionismo linguistico e gli ibridi accostamenti plurilingui della canzone di varietà)[20], invise alla

---

17 In una canzone come *Garconnière*, di Bracchi e D'Anzi, le insistenti apocopi determinano la pronuncia dell'intero brano: «Oh garconnière nel tuo tepor... / Oh garconnière che sogni d'or... / racchiudi ancor / il palpitar dei nostri cuor / ed il mister del tuo profumo tentator! / Babbucce d'or, / pigiama blu, / ma il nostro amor / non trovo più! / Quanto amor, che folli piacer... / in questa garçonnière, / torno ancor per ricordar,/ ritorno per sognar... / [...]»

18 Intorno alla "famigerata" coppia *amore: cuore* viene fatto ruotare tutto un repertorio di *fior, tesor, ancor... ancor..., languor, ardor*. Si fanno rimare spesso gli infiniti dei verbi (se della prima coniugazione sono rimati imperfettamente agli aggettivi di relazione terminante in -ale), i participi passati, le parole ossitone. Con il ricorso all'apocope sono rimate tra loro parole con terminazioni altrimenti diverse (qui **vano: domani*).

19 Borgna 1992, p. 82. Veramente alcuni, seppur minimi, tentennamenti verso della tradizione letteraria sussistono. In *Come le rose*: *vesperi d'or*, rimato con *cor*; in *Come pioveva*: sintagmi come *fatal combinazion*, con l'enfatica anticipazione dell'aggettivo, anche in *mesto il suo visin*. Effettivamente più dimessa e colloquiale la lingua di *Cara piccina*.

20 Per l'espressionismo linguistico si veda il paragrafo 2 di questo capitolo. Per il

propaganda fascista difenditrice semmai dell'ottimismo per i "sani valori italiani", si trasformano in breve in amori legittimi, in sentimenti sospirosi e delicati (cui meglio corrisponde una veste linguistica più sobria e corrente). Nei primi anni Trenta molte canzoni sentimentali, composte secondo questi dettami, giungono al successo. *Fiorin fiorello*, di Mascheroni e Mendes, del 1933, sembra salutare l'apoteosi di un genere:

Oggi tutto il cielo è in festa,
più ridente brilla il sole
e non so perché
vedo intorno a me
tutte rose e viole!
Il mio cuore è innamorato,
non lo posso più frenare...
Io non so cos'è,
c'è qualcosa in me
che mi fa cantare:
«Fiorin fiorello,
l'amore è bello
vicino a te!
Mi fa sognare,
mi fa tremare,
chissà perché...
Fior di margherita
cos'è mai la vita
se non c'è l'amore
che il nostro cuore
fa palpitar?»
[...]

La lingua di queste canzonette è fondata sulla scelta di pochi elementi costitutivi, con scarso interesse per la loro combinazione. Ed anche la

poliglottismo, si veda il testo di *Addio Tabarin*, di Rulli e Borella: «Una gran vetrata / di mille luci arebescata / addio tabarin, / paradiso di volutta, / che inghiottivi nel ventre dorato / i soldi di papa. / Tabarin! / Jazz, tango, shimmy e foxtrot / danzatrici e cocottes [...]», ed anche *I veri apaches* di Bixio: «Dal cabaret nel folle carneval / stanchi dell'ozio e del baccanal, / escono già i viveurs e le cocottes / mentre muore il suon del zigan lontan, / sotto i manti di pellicce e renard, / esse nascondon le vesti di gigolettes, / il viveur l'apache vuol imitar / e insieme cantano: "Addio tabarin..."/ [...] ».

selezione è limitata a quei materiali più immediatamente reperibili: le parole appartengono tutte al lessico fondamentale, con rare presenze di arcaismi e neologismi:[21] «campo d'azione specifico del paroliere sono singole parole, infatti, o singoli campi semantici [...] quelli che formano la trama essenziale. Le parole che contano [...] sono poche: *nostalgia, malinconia, incanto, rimpianto, tormento, sogno, mistero, destino, ardor, languor, febbre, ebrezza, chimera, preghiera, eternità, magico, misterioso, romantico*, ecc.» (Pellegrini 1979, p. 376). Intorno a questi elementi lessicali la sintassi si svolge piana, quasi esclusivamente in moduli coordinativi, e comunque con poche subordinate, molto vicina, come s'era detto, allo stile della colloquialità più immediata. Si è compiuta una piccola rivoluzione culturale, si è completato un progetto avviato ormai un cinquantennio addietro da poeti laureati, quali Betteloni prima e i crepuscolari poi[22], che cercavano di condurre il linguaggio poetico verso la colloquialità.

Gli elementi di sorpresa sono ridotti al minimo, la chiave dell'apprezzamento di questi testi consiste proprio nel veder riconfermate via via tutte le tappe di quella che si è ormai consolidata come una tradizione, la quale può affrontare indenne il passare del tempo. Dieci anni separano *Fiorin fiorello* da *Notte e dì*, di Redi e Nisa:

In un'isola verde e blu
la casetta che sogni tu
forse c'è...
A quell'isola in mezzo al mar
in barchetta dobbiamo andar,
sai perché?
Notte e dì soli, soli...
Con le mani nelle tue mani

21 I rari arcaismi non sono di estrazione peregrina, frutto di una esasperata ricerca d'antiquariato. Si tratta di pochi vocaboli di ininterrotta tradizione letteraria, dalla tenue connotazione aulica (cfr. la nota 5). Altri cultismi reperibili per lo più in canzoni dai temi "scabrosi": *alcova* (*alcova inargentata*), *amplesso* (*folle* o *fremente*), *languido* (*canzoni* e *membra*) e *mendace* (*piaceri mendaci*) *obliare, tumido* (*labbra tumide*). Rari i neologismi: *radio* è in *Silenzioso slow*, qui antologizzata e in *L'uccellino della radio*, di vicenda vagamente sentimentale, intessuta di termini ad essa connessi: nuove, *radio-stazion, annunciator, ascoltatori*, intessono una canzone dal tema vagamente sentimentale: *L'uccellino della radio*. Pochi altri esempi: *autista* e *macchina, periferia, tassi*.

22 «Betteloni [...] riconduce anche il tema amoroso -un tema dunque particolarmente esposto a suggestioni tradizionali, addirittura petrarchesche- a una misura colloquiale, prosaica [...]» (Serianni 1990, p. 143).

fino all'alba dell'indomani...
Notte e dì... notte e dì...
Mentre a te gli usignoli
un motivo ti canteranno,
le tue labbra sorrideranno
solo a me... solo a me...
Per passare le giornate
sfoglieremo margherite,
per sapere dalle fate cos'è l'amor...
[...]
La mia bocca con un sospir
tutto quello che non sa dir,
con un sospiro ti dirà...
Trasognata m'ascolti tu
e la luna dal cielo blu
veglierà...
[...]

Gli accenni alla materialità, quando intervengono, sono velati dall'eufemismo. La sintassi non presenta moduli letterari, semmai ammette anche un tratto popolare, ancora fortemente interdetto dai grammatici, come la dislocazione a sinistra, cioè l'anticipazione di un elemento della frase poi richiamato da un pronome atono (*a te...ti*): *a te gli usignoli un motivo ti canteranno.* Dello stesso periodo, e frutto della stessa ispirazione, è *La strada nel bosco,* di Nisa, Bixio e Rusconi:

Le prime stelle in cielo brillano già...
tra i biancospini il vento mormora e va...
Sembra un incanto il bosco sotto la luna
favole appassionate narra per te...
Vieni c'è una strada nel bosco,
il suo nome conosco,
vuoi conoscerlo tu?
Vieni, è la strada del cuore,
dove nasce l'amore
che non muore mai più...
Laggiù tra gli alberi,
intrecciato coi rami in fior,
c'è un nido semplice
come sogna il tuo cuor...

[...]

L'importante sembra divenire, per questi testi, non tanto *cosa* dire (la sfera concettuale si limita al sentimento) né *come* dirlo (scelta e combinazione linguistica sono rigidamente codificate), bensì semplicemente *dire*. Una dizione senza indugi, sùbito riconosciuta dall'ascoltatore, il quale vi ritrova confermati tutti i segni di una tradizione amata: parole la cui funzione sembra essere esclusivamente quella di mantenere cioè viva l'attenzione sul messaggio, non sul suo significato). I testi stessi nominano con frequenza elevata il puro atto della comunicazione, elevandola a momento culminante delle vicende testuali. In *Parlami d'amore, Mariù*, Neri sembra voler sciogliere ogni preoccupazione, anche linguistica, con il semplice atto comunicativo:

Parlami d'amore, Mariù:
tutta la mia vita sei tu!
[...]
Dimmi che illusione non è,
dimmi che sei tutta per me!
Qui, sul tuo cuore, non soffro più,
parlami d'amore, Mariù!

Al successo di questa canzone corrispondono le imitazioni. L'anno dopo, in *Parlami sotto le stelle*, Menechino, su musiche di Guantini, parafrasa:

Parlami,
parlami sotto le stelle,
dimmi le frasi più belle
nel dolce incanto d'amor!
Parlami,
non dirmi vane parole:
parlami solo d'amore,
perché felice è il mio cuor!

Le *non vane parole*: *parole d'amore*, le rime che più ancora fermano nella memoria la ricorrenza dei medesimi elementi, rappresentano il fulcro di questo repertorio, il nocciolo di questa lingua, il cui sistema viene ribadito in *Silenzioso slow*, di D'Anzi e Bracchi, del 1940:

Ho scritto una canzone
più leggera d'un sospir
e la canto con il cuore
perché tu la possa udir.
[...]
Abbassa la tua radio per favor
se vuoi sentire i battiti del mio cuore,
le cose belle che ti voglio dir
tu sola, amore mio,
dovrai sentir.
Le mie parole tanto appassionate
son timide carezze profumate...
[...]
E mentre la mia voce
ti sospira: «Amor... amor...»
io ti sogno abbandonata
dolcemente sul mio cuor...

Parole sospirate, *cose belle* paragonate ai *battiti del cuore*, puro suono svuotato di qualsiasi significato. Il referente metaforico delle *parole tanto appassionate* non è un'espressione peregrina, una ricercatezza poetica: *timide carezze profumate* è un sintagma formato con alcune parole-chiave del repertorio. Con *Addormentarmi così*, del 1949, Mascheroni sembra quasi chiudere questo "gioco" della rarefazione linguistica, facendo cantare:

Bocca a bocca
cuore a cuore,
soffrire insieme,
morire insieme...

Alcuni autori movimentano con l'ironia questa scrittura, ormai identificata senz'altro con la canzone sentimentale. De Angelis, artista poliedrico, considerato come un precursore dei moderni cantautori, con la sua *Amore e profumi* alla canzonatura del genere intreccia la critica del costume, Attraverso la ripresa del repertorio sentimentale secondo le regole proprie di questo, e con l'aggiunta di una seconda voce, propriamente il parlato di una commessa di grande magazzino, si costruisce un gustosissimo quadro:

-Diciotto e venticinque, lo scontrino alla cassa
Grazie signora. Il signore desidera?
-Signorina io vorrei...
-Sapone, profumi, acqua di lavanda?
-No signorina, io vorrei...
-Lamette per barba, pettini, spazzole?
-Ma no signorina, io vorrei...
-Dica pure, cosa le occorre, signore?
Io sono qui per servirla! Uffa!
-Io vorrei... io vorrei... io vorrei...
quel che voglio lo voglio da lei...
-Ho capito! Lei vuole la pomata
che tiene la chioma incollata!
-Signorina, perché non m'intende?
-Ma signore cosa pretende?
-Un profumo d'amor che mi scenda nel cuor!
-La violetta, signor!
-No! Non è un profumo di viole
quello che lei può dare a me...
[...]

La canzone è interamente svolta ricorrendo al discorso diretto. La lingua di "lui" è ricalcata dalle canzoni sentimentali dell'epoca (l'amore rappresentato come un profumo, la rima *amore cuore*, l'assenza di qualsiasi accenno materialistico), mentre "lei" risponde in perfetta antitesi, nominando diversi oggetti della quotidianità: *scontrino* , *lamette*, *pettini*, *spazzole* e così via. Il discorso prosegue su questa falsariga:

-Voglio il profumo dell'amore
per profumare questo cuore!
-Ecco che viene il direttore!
Ecco il profumo per lei, signore!
Millefiori, ciclamino, gaggia e zagana.
Trecentosessanta lire, scontrino alla cassa, signore!
-Grazie! Grazie signorina!
-Prego, ah! ah! ah!
-Grazie... grazie!
-Che tipo! È un rimbambito...
-Voglio il profumo della vita
che nel mio cuore perderò!

-Signori si chiude. Uscita!
-Addio Mimi, addio mio amor!

Ma l'esempio del De Angelis è isolato. La maggior parte degli autori sembra contentarsi di insistere sul medesimo genere, confortato del resto da uno straordinario successo, il quale non si spegnerà neppure nel dopoguerra, nonostante la grande concorrenza della musica straniera, di nuovo massicciamente presente sui mercati italiani.

CANTA CHE TI PASSA: LA CANZONE COMICO-REALISTICA

Varie sono le cause del successo del genere comico in questi anni: prima di tutto la voglia di allegria in tempi sempre più cupi, il bisogno di rifugiarsi nell'assurdità, almeno superficialmente innocua, dei testi comici. I temi umoristici, con la connessa libertà di combinazione ed invenzione linguistica ed il ricorso al *non-sense*, erano certamente adattabili alle esigenze di ritmi veloci, quali il *fox-trot*, la *rumba*, lo *swing*, che in quegli anni andavano diffondendosi, venendo quasi a costituire un fronte d'opposizione alla tradizionale musica melodica. Infine i temi comici potevano essere ottimi veicoli per una velata fronda al regime, come vedremo. Uno dei primi successi fu, nel 1931, *Lodovico* di Ramo e Mascheroni.

Fra tanti amici miei ci sta un amico
e ve lo dico,
è Lodovico,
che degli amici è l'araba fenice,
la Beatrice che fa felice...
[...]
Lodovico,
sei proprio un vero amico
di stampo antico, non sai dir no!
Lodovico,
sei dolce come un fico,
più caro amico di te non ho!
Mi daresti, se lo voglio,
l'orologio, il portafoglio,

ed il vestito col cappello
con l'ombrello e tua sorella...
[...][23]

L'esigenza di trovare sempre e comunque dei rimanti, non importa se a scapito della coerenza, crea un divertente guazzabuglio semantico, tra rimandi mitologici (*araba fenice*, v. 4) e letterari (*Beatrice*, v. 5) contrapposti a paragoni frutticoli (*Lodovico/fico*, vv. 15-16) e regionalismi (*stare* nell'accezione di "essere" v. 1); anche sintatticamente si nota un'oscillazione tra stile colloquiale (la frase incidentale, v. 2) e letterario (le inversioni, vv. 4 e 16)[24]. Spesso queste canzoni comiche consistono nella descrizione di divertenti personaggi; un esempio celebre è *Bombolo*, di Marf e Mascheroni:

Era il più ammirato nei saloni
per le strane dimensioni,
si credeva l'uomo più elegante
più galante nel suo dir;
sempre tutto quanto impomatato,
ricercato nel vestir.
E portava un abito a quadretti,
i baffetti di Charlot.

Era alto così, era grosso così,
lo chiamavan Bombolo.
Si provò di ballar

23 A proposito di questa canzone è noto un aneddoto che ci mostra il forte vincolo che legava gli autori dei testi alle esigenze ritmiche della musica. Così racconta Oreste del Buono la sessione di prova durante la quale fu composta *Lodovico*: «[Mascheroni] arrivò alle prove con la musica già pronta. [...] Era orecchiabile, inutile discutere. Così Ramo si fece avanti. "Maestro, dimmi il ritornello." "Diciannove, tre quattro diciannove, quarantanove, quarantatrè..." "Ancora..." "Ventisette, trentaquattro, tre più sette, tre più quattro..." [continuano così per un poco, poi Mascheroni dice:] "...Vorrei un titolo di quattro sillabe, come diciannove, originale; un titolo sul tipo di Cardiopalma, Panettone, Illusione, Pastasciutta, Lodovico..." "Lodovico! Però...". Ramo fu interrotto da De Sica, lì con gli altri alle prove: "Lodovico! Magnifico, saporitissimo. Lodovico, sei dolce come un...un...un...". Il giorno dopo De Sica e Melnati si esibivano già nelle prove del nuovo, travolgente successo di Mascheroni» (Del Buono 1976, pp. 8-9).

24 A proposito dell'influenza di questa canzone sul linguaggio, cfr. *Diz. canz. it.* 1990, p. 193, dove si legge: «L'espressione "Lodovico, sei dolce come un fico" è diventata un luogo comune».

cominciò a traballar,
fece un capitombolo:
ruzzolò di qua
rimbalzò di là
come fa una palla.
[...]

Sembrerebbe una canzone innocua, ma in tempi di censura fascista si potevano celare significati nascosti ovunque: si pensò che Bombolo fosse una caricatura del gerarca Buffarini Guidi (*Diz. canz. it.* 1990, p. 65). Stessa sorte subì *Pippo non lo sa*, del 1940, di Panzeri, Rastelli e Kramer:

Pippo non lo sa,
Ma quando passa ride tutta la città
e le sartine, dalle vetrine,
gli fan mille mossettine.

Ma lui con grande serietà
saluta tutti, fa un inchino e se ne va...
Si crede bello come un Apollo
e saltella come un pollo.
[...]

Il ridicolo protagonista, tratteggiato con l'insistenza dei diminutivi (vv. 3-4) e con una riuscita paronomasia (*Apollo-pollo*, vv. 7-8), fu identificato con Achille Starace (*Diz canz. it.* 1990, p. 140). I testi di queste musiche possono del resto rivelare a volte, oltre che insospettate interpretazioni da parte dei fruitori, anche ben nascoste ascendenze letterarie; è il caso di *Maramao perché sei morto*, del 1939, di Panzeri e Consiglio, il cui ritornello:

Maramao perché sei morto?
Pane e vin non ti mancavan;
l'insalata era nell'orto,
e una casa avevi tu.
Le micine innamorate
fanno ancor per te le fusa
ma la porta resta chiusa
e non si aprirà mai più...

[...]

Sarebbe ispirato nella prima parte a un canto popolare del Regno di Napoli della prima metà del XVI secolo[25]. Largamente assimilabile alla canzone comica è la canzone ballabile, che accentua i caratteri ritmici, e può ritrovare anche temi amorosi, naturalmente discostandosi molto nei modi dalla canzone melodica tradizionale, come si ricava in *Ba... Ba... Baciami Piccina*, successo del 1940 di Morbelli ed Astore.

Ba... ba... baciami piccina
con la bo... bo... bocca piccolina:
dammi tan... tan... tanti baci in quantità
taratatatatatatatatà.
Ba... ba... bada la mia bocca
se anche è be... be... bella non si tocca
Ciò che t'in... in... in...teressa so cos'è
teretetetetetetetet'
BI, A, BA, BI, E, BE!
Sempre sillabo con te!
BI, O, BO, BI U, BU
Sono assai deliziose, sono sillabe d'amore!
Ba... ba... baciami piccina
con la bo... bo... bocca piccolina
fin che il ba... ba... babbo non lo sa.
parapapapapapapapapà.

La difficoltà maggiore per chi scriva il testo di una canzone ballabile è il tentativo di adeguare la lingua italiana alla musica sincopata, dandole un ritmo frammentario e sillabato. Morbelli risolve il problema con insistite ripetizioni delle sillabe iniziali (vv. 18-20), e con imitazioni onomatopeiche di strumenti musicali (vv. 17 e 25), mostrando la determinante influenza del canto *scat*[26], presente in altre sue canzoni, come *Tulipan* (1940), musicata da Grever:

---

25 Questo secondo Borgna 1992, p. 156, mentre secondo De Rossi 1976, p. 12, la canzone «deriva da un'antica ballata siciliana, dedicata alla morte di un famoso bandito, Ciucciarello».

26 Tecnica vocale del *jazz*, consistente nel pronunciare sillabe prive di senso, come se la voce umana fosse uno strumento musicale; un precedente illustre è nel finale del mozartiano *Flauto Magico*, dove Papageno e Papagena ripetono insistentemente la prima sillaba dei loro nomi.

Parlano tra loro
i tuli tuli tuli tulipan,
mormorano in coro
i tuli tuli tuli tulipan.
Odi il canto delizioso
nell'incanto sospiroso!
Parlano d'amore
i tuli tuli tuli tulipan...
[...]

Il culmine di questo gioco sulla sillabazione si ha forse in *Quel motivetto che mi piace tanto*, del 1932, di Galdieri e Caslar:

[...]
Se mi dicono che la crisi
non potrà per or finir...
mando un colpo d'emotisi
a chi mai la fe' venir...
Poi ci penso e dico "No!"
ed allora cosa fò?
Canto,
quel motivetto che mi piace tanto
e che fa du-du, du-du,
du-du, du-du, du-du, du-du.
Come si chiama?
Non ne so neppure il nome.
So che fa: du-du, du-du...

La canzone teorizza il disimpegno anche stilisticamente, col contrasto tra la strofa, realizzata secondo i modi tradizionali, con rima baciata seguita da rima alternata, e il ritornello, in cui si dichiara esplicitamente l'inservibilità del linguaggio: una volta messo a tacere il pessimista con *un colpo d'emotisi*, felici e dimentichi di tutto nell'asemanticità del canticchiare, del *motivetto* non si sa più *neppure il nome*.

Non si deve pensare che la canzone *non-sense* del periodo sia così ingenua come sembra: vi si può vedere anzi una banalizzazione di esperienze dell'avanguardia letteraria coeva, come le parole in libertà del dadaismo e del futurismo. Non bisogna del resto dimenticare che il futurismo, con la sua ambizione di affermarsi nei campi più diversi, dalla

cucina alla moda, realizzò anche delle canzonette. Il principale autore fu certamente Rodolfo De Angelis, già ricordato per il suo ironico *Amore e profumi* Il suo spirito corrosivo stravolgeva la canzonetta proprio attraverso gli stilemi più tipici. Ecco *Nel Parapapà*, del 1931:

Nel Parapapà
nell'anno tre
regnava il vecchio marajà
Perepepè.
Egli tien per cortigiane
tutte le parapagiane,
quindi l'uomo lì non può
fare mai il poropopò!
Nel Parapapà
è permesso notte e dì
far, la si sa,
fare sol la piripipì.
E chi cerca amor
punito è con rigor.
Nel Parapapà
Perepepè poropopò
vietò laggiù,
per legge di virtù!

Nel Parapapà
avvenne che,
essendo vecchio il marajà
Perepepè,
non vi nacque più un bambino,
né brunetto, né biondino,
ed il popolo invecchiò
senza far poropopò!
[...]

Quello dei doppi sensi erotici è un capitolo importante della canzone dell'epoca, interessante anche dal punto di vista linguistico, per la varietà di eufemismi che vengono escogitati; era questa d'altronde l'epoca del *Si fa ma non si dice*, di Mendes e Mascheroni:

A qualcuno certo è capitato

nel mentre sta
al cinemà,
di trovarsi una damina a lato
nel tenebror...
che è tentator!
Ognuno certo esclamerà:
"Oh! Questo non si fa!"
Ma tutti san che nell'oscurità...

Si fa...
Ma non si dice!
E chi l'ha fatto tace,
lo nega e fa il mendace
e non vi dice mai la verità!
Si fa... poi si rifà,
però nessun lo dice, ma si sa
che ciò si fa, si fa, si fa!

Se alle mogli tutte in ogni sito,
chiedete ognor
che per favor
dican se han tradito mai il marito,
io già lo so diranno: "No!".
Ma se ciascuna vi dirà
che questo non si fa,
tra se, naturalmente, penserà...
[...]

La canzone mostra un netto contrasto fra la strofa, caratterizzata da ricercatezza lessicale (*tenebror*, *sito*), e il ritornello, basato tutto su variazioni e commenti sul *si fa*, con allusione chiaramente manifestata. Basti pensare anche a titoli come *Ce l'hai o non ce l'hai*, di Bernard, o *Ziki-Paki*, *Ziki-Pù* di Mendes e Mascheroni, dove si narra del solito italiano in terra d'Africa che, conosciuta una bella indigena, per ricordarne meglio il nome «tosto... si mise a far: Ziki-Paki, Ziki-Paki, Ziki-Pù», esercizio naturalmente fisico, non mnemonico. Nella canzone di De Angelis c'è in più una grande abilità nel giocare con le parole: come si è visto, dal falso toponimo *Parapapà* (v. 1) l'autore conia il nome *Perepepè* (v. 4), l'aggettivo *parapagiane* (v. 6) e gli eufemismi *poropopò* (v. 8 come sostantivo e v. 16 come voce di un verbo *poropopare) e

piripipì (v. 12). In questo surreale tessuto verbale, che trova la sua acme nei versi 15-16, vengono inserite con fine ironico locuzioni connotate regionalmente, *come la si sa* (v. 11), o di registro più formale, come in *per legge di virtù* (v. 18). Il gusto per la manipolazione di sillabe particolarmente musicali lo ritroviamo in tante altre canzoni di De Angelis, come in *Babà, Bebè, Bubù*:

Bubù, Babà, Bebè
sono tre sorelle tutte belle,
belle come me.
Bubù mi parla già col tu-tu-tu-tu,
Babà mi mesce il ratafià,
Bebè mi pesta sempre il piè!
[...]

Interessante linguisticamente è anche *Il mondo che fa*, del 1933, dove si immaginano stranieri di varie nazioni, ognuno dei quali parla un italiano caricaturale; ad esempio il russo dice:

Noi bolscevichi stare cagneschi
con nostri amichi giapponischi, schi!
Fischi, fiaschi, caschi, figli maschi,
mosche e carasciò, sciò, sciò.
[...]

con la tipica caratterizzazione della lingua russa mediante le terminazioni *-ischi*, ad imitazione di cognomi come Dostoevskij o Ciaikovskij.

La rappresentazione di un italiano parodico si ritrova spesso nelle canzoni del periodo: un esempio un po' tardo è *Bongo Bongo*, del 1949, di Sigman, Hilliard e Devilli, traduzione della statunitense *Civilization*. L'africano, che non vuole abbandonare la sua terra per le città occidentali viene sbeffeggiato attribuendogli parole che riproducono onomatopeicamente il suono di un tamburo:

O Bongo, Bongo, Bongo
sdare bene solo al Congo
non mi muovo, no no...
Bingo, Bango, Bengo
molde scuse ma non vengo... io rimango qui...
Non bono sgarbe sdredde... sapunedde,

15 dreni e dassì...
Ma con quesda sveglia al collo
sdar bene qui!
[...]

La pronuncia dell'africano è resa con sonorizzazione delle consonanti occlusive sorde, monottongazione di uo, passaggio di o atona a u; per la morfologia da notare verbi non coniugati (*sdare*) e aggettivi non declinati (*bono*). Negli anni Cinquanta questo modo scherzoso di parlare si diffuse moltissimo, diventando quasi un intercalare; l'espressione *con la sveglia al collo* è entrata nel linguaggio quotidiano per indicare una persona sciocca e arretrata.

Tornando a De Angelis, va notata un'altra importante innovazione di carattere strutturale. Mentre la quasi totalità delle canzonette presentava un *io* lirico, che si rivolgeva all'amata o ad un immaginario interlocutore, De Angelis struttura spesso le sue canzoni polifonicamente: ad esempio, *Il mondo che fa*, con i rappresentanti delle varie nazionalità esprimenti le loro opinioni, o *Una volta non c'era Mussolini*, dove sono inframmezzati al testo grida di parlamentari, vagiti di bambini, sferragliare di treni . Nel panorama della canzone comica, la produzione di De Angelis spicca notevolmente, e il successo che queste canzoni ebbero, nonostante il loro carattere elitario, mostrò la possibilità di una canzone che non si abbandonava a una totale banalità nel testo e nella musica: anche nella musica leggera poteva esserci spazio per gli autori, come il successivo svolgimento storico della canzone italiana doveva ampiamente dimostrare.

IL DUCE PAROLIERE: LA CANZONE DI PROPAGANDA

Il clima politico e sociale che influenza la produzione italiana di canzonette è quello determinato da un potere autoritario e pervasivo che, con strutture specifiche, come il Ministero della Cultura Popolare, controlla i contenuti di qualsiasi manifestazione culturale, tanto più se destinata alle masse. Anche se non mancano diversi esempi di censura (Cfr. Straniero 1964, pp. 50, 59), la maggioranza dei compositori e dei produttori di canzoni opera in pacifica convivenza con il potere politico e incide «la canzonetta insulsa» che «è quella che i clienti pubblicitari

desiderano e che fa comodo alla classe dominante», cercando magari di ottenere riconoscimenti dal regime (Cfr. Straniero 1964, pp. 45)[27].

Nel grande mare della produzione di canzonette di questi anni, tuttavia, è possibile individuare una corrente legata in maniera ancora più evidente e consapevole con il regime. Si tratta di canzoni dedicate agli avvenimenti e alle circostanze della vita politica nazionale e internazionale dell'Italia: dalla campagna d'incremento demografico alla battaglia per il grano, dall'aggressione italiana all'Etiopia alle sanzioni, sino alla seconda guerra mondiale. Temi che s'intrecciano nei testi di queste canzoni, i cui parolieri, si può dire, sono il Partito Nazionale Fascista con i suoi motti e i suoi *slogan* di propaganda e il Duce con i suoi discorsi.

Il Fascismo aveva infatti sempre curato anche l'aspetto musical-popolare della sua propaganda: come movimento, come partito, come Stato, commissionando inni e marce, organizzando concorsi canori, stampando raccolte particolari, creando spazi specifici nei programmi radiofonici[28]. Così, quando nel '35 iniziava la guerra italiana in Africa, la partenza dei volontari venne accompagnata da una messe di canzoni. Queste trasmettevano sotto una veste neutra, cioè sotto forma di canzonetta leggera (in cui il contenuto politico non apparisse immediato, come era negli inni *Giovinezza* e *Balilla*), un'atmosfera allegra e spensierata, in cui la guerra era una piccola questione da risolvere tra uomini, un *conticino* (in *Povero Sellassié*, Simonetti e Maggi) da regolare con gli abissini, un'avventura esotica per civilizzare e cristianizzare l'Etiopia, un'atmosfera così evocata in *Faccetta nera*:

Se tu dall'altipiano guardi il mare,
moretta che sei schiava tra gli schiavi,
vedrai come in un sogno tante navi
e un tricolore sventolar per te.

Faccetta nera, bell'abissina,
aspetta e spera che già l'ora s'avvicina,
quando saremo vicino a te

27 Si vedano i rapporti epistolari tra autori e regime, dai quali risulta una consapevole collaborazione, riportati in Cavallo-laccio 1981, pp 24, 72, 107.

28 Bastino come esempi: gli inni commissionati dal P.n.f. a Blanc, *Giovinezza* e *Balilla!*, sui versi, rispettivamente, di Salvator Gotta e Vittorio Emanuele Bravetta; le raccolte di Gravelli 1926 e di Carrara 1923; la trasmissione radiofonica (1940) *Canzoni del tempo di guerra*, abbinata ad una omonima rivista.

noi ti daremo un'altra legge e un altro re.

La legge nostra è schiavitù d'amore,
il nostro motto è libertà e dovere,
vendicheremo noi camicie nere
gli eroi caduti liberando te.
[...]

Questo testo venne scritto nel '35 da Giuseppe Micheli e Mario Ruccione, originariamente in romanesco. L'italiano della parlata di Roma era l'unico, nella canzone di questo filone, ad avere successo nazionale[29], perché rappresentativo di due categorie dell'uomo nuovo voluto dal Fascismo: la "romanità", intesa come richiamo al risorto impero di Roma, e la "popolanità", intesa come etichetta di genuinità, di sanità morale e di altre caratteristiche di quest'uomo-prototipo (Cfr. Cavallo-Iaccio 1981, p. 24). La versione in romanesco era sostanzialmente identica a quella in italiano, che ebbe maggiore diffusione e successo.

Già nel titolo troviamo un tratto in comune con altre canzoni: l'uso del diminutivo affettivo per le africane; nella stessa *Faccetta nera* occorre anche *moretta* (v. 2), e sono presenti locuzioni come *pupetta mora* e *piccolo fiore d'orientalina* in *Africanina* (di Rampoldi e Malinverno, 1936), o titoli come *O Morettina* (Anonimo) e *Africanella* (di Martelli, Neri e Simi). Il diminutivo sottolineava la debolezza, la posizione di sudditanza dell'abissina, *schiava tra gli schiavi* (v. 2), che attendeva la civiltà e la libertà promesse dal Duce, dall'Italia e dal Re[30]. La collettività di questa promessa è veicolata dalla quarta persona del futuro: un tempo e una persona verbali, del resto, molto frequenti in tutte le canzoni di guerra.

Riguardo alle persone dei predicati, si noti la seconda persona rivolta (vv. 1-8), sia nel periodo ipotetico sia nell'imperativo *aspetta e spera* (v. 6), alla *piccola abissina* (v. 5), quasi instaurando con lei un discorso diretto; cosa che accade in *O Morettina*, dove il legionario promette alla donna africana che potrà «mangiare le pizze, le vongole e il panetton»,

29 Come è attestato dal successo di canzoni come *Ho scritto ar Duce* (Simeoni- De Torres- Del Pelo, 1941) o *Un posticino ar sole* (Martelli- Neri- Simi, 1936). Tutto questo nonostante il disprezzo mostrato dal fascismo, fin dall'inizio, per i dialetti (antiunitari), trasformatosi negli anni '30 in «dialettofobia» (cfr. Klein 1986, pp. 27-54, 113-141.).

30 Tema che, con i diversi sinonimi e con diverse combinazioni, è sempre presente in questi testi.

chiedendole di seguirlo in Italia; al che lei risponde: «Io vado laggiù a civilizzarmi, ciao ciao Sellassié», salutando così il *Negus* (v. 28)[31] che si lamenta per la sua partenza. La canzone *Faccetta Nera*, subito dopo la fine della guerra coloniale, venne censurata per motivi razzisti, perché sentita come un invito all'unione tra donne africane e soldati o coloni italiani[32].

Bisognava liberare e civilizzare, quindi, ma anche vendicare (cfr. v. 11) la precedente sconfitta italiana ad Adua; si doveva regolare un *vecchio conto* (in *Partono i soldatini* di Mendes e Rusconi, 1935), liberare Adua, riprendere una terra tolta agli italiani per cantare e gridare: «Adua è liberata / è ritornata a noi /[...] /Adua è vendicata / gridiamo alalà.» (in *Adua* di Rastelli e Olivieri, 1935). La canzone dunque si aggiorna, riportando puntualmente le nuove conquiste dei *legionari* di Mussolini, come si sente in *Africanina*:

Tre conti son già stati regolati
con Adua, Macallé ed Amba Alagi
tra poco chiuderemo la partita
vincendo la gloriosa impresa ardita!

Pupetta mora, africanina
tu della libertà sarai regina,
col legionario liberatore
imparerai ad amare il tricolore!

Due ottobre: ricordatelo a memoria!
Nell'Africa orientale avrà una istoria:
romana civiltà questa è missione,
ella ha fiorito cento e una canzone.
[...]
Avanti Italia nova a te sia gloria
all'armi tue e volontà vittoria
Vittoria contro i barbari abissini.

31 In abissino il sovrano era definito dal protocollo reale *negùsa nagàst* ("re dei re"), adattato in italiano nella forma *nègus negbèsti*.

32 Nel 1936, dopo aver completato la conquista, si legiferò che gli italiani non avessero in nessun modo rapporti con gli indigeni.

La prima novità, rispetto a *Faccetta nera*, è il richiamo al risorto impero di Roma attraverso la scelta di varianti colte come *nova* (v. 17) o *istoria* (v. 10) o con la locuzione latineggiante *volontà vittoria* (v. 18) affiancate e sostenute dalla *romana civiltà* (v. 11) e dal *legionario* (v. 7). È più evidente il tono retorico del testo con l'aggettivazione "ad occhiale" (v. 4), con l'anticipazione dell'aggettivo etnico (v. 11) e con l'intonazione mistica dell'amore per il *tricolore* (v. 8) in linea con la *missione* (v. 11), che per acquistare un valore pregnante non è preceduta dall'articolo determinativo (Cfr. Serianni 1990, p. 154). Marcata, inoltre, è la presenza di lessico fascista con *ardita* (v. 4), *all'armi* (v. 18), *giovinezza*, che si trova in clausola qualche verso più avanti, tutte parole- chiave che rimandano ad altrettanti inni del regime[33]; mentre in *Faccetta nera* incontriamo soltanto *camicie nere* (v. 11). Al verso 10 spicca la volitiva: *ricordatelo a memoria!* con un imperativo che si rivolge senz'altro ai *barbari abissini* (v. 19), con intenzioni meno bonarie dell'*aspetta e spera* (v. 6) di *Faccetta nera*.

Insieme a queste canzoni, dove le ferite sono *segni del valor* (in *Ti saluto [vado in Abissinia]* di Pinki, Oldrati e Rossi, 1935), c'è una serie dedicata ad Hailé Sellassié e ai suoi *ras* dai toni minatori e derisori allo stesso tempo, in cui parole come *tukul* ("capanna") o *neghesti* (in *Povero Sellassié*) suggeriscono l'idea del selvaggio, del povero capo primitivo un *poco nero* e che *puzza un poco* (in *Serenata a Sellassié* di Mario, 1935), e per questo chiede agli inglesi una zona di passaggio al mare: «per poterci ogni tanto lavare» (in *C'era una volta il negus*, di Frati, Rost e Sciorilei). Le frasi, spesso con messaggi molto violenti, sono strofe di allegre ballate, come in *Povero Sellassié*:

[...]
Accendi una candela ad Eden protettore,
accendi una candela ad Eden protettore,
sul tuo tukul, neghesti, si pianta il tricolore:
Hailé, povero Selassié.

Vogliam condurti a Roma rinchiuso in un gabbione,
vogliam condurti a Roma rinchiuso in un gabbione,
per farti far sul serio dell'Africa il leone:
Hailé, povero Sellassié.

33 *All'armi! All'armi!* di Laudi, *Inno degli arditi* di Massi.

Non piangere mia cara stringendomi sul petto,
non piangere mia cara stringendomi sul petto,
Con la pelle del Negus farò uno scendiletto:
Hailé, povero Selassié.
[...]

Ci negan la benzina e di benzol l'essenza,
ci negan la benzina e di benzol l'essenza,
perché occorre al negus per smacchiare la coscienza:
Hailé, povero Selassié.
[...]

Per essere fuggito un rasse fu frustato,
per essere fuggito un rasse fu frustato,
oggi ogni rasse trema, si vede già impiccato:
Hailé, povero Selassié.
Oggi ogni rasse trema si vede già impiccato
Hailé, povero Selassié...

L'insulto al capo straniero , e in generale agli avversari politici[34], si ritrova anche in canzoni della seconda guerra mondiale: «Lord Churchill, famoso pachiderma /[...] / Roosevelt [...] intelligenza un po' tapina e cinica /[...] /Stalin boia della democrazia /[...]» (in *Tressette col "morto"* di Gatti e Mazzocchi, 1941). Nella prima strofa qui riprodotta si chiama in causa Anthony Eden, ministro inglese per la Società delle Nazioni, che tentò una mediazione per l'Etiopia e che, una volta visti svanire i suoi tentativi, propose un intervento armato contro l'Italia. La propaganda fascista attaccò violentemente l'Inghilterra, nazione a capo della Società, dopo che, seppure tardivamente, il 3 ottobre 1935 a Ginevra si decise di imporre una serie di misure restrittive del traffico commerciale da e per l'Italia. I versi 34- 37 appunto si riferiscono ad un embargo sui prodotti petroliferi, proposto dall'Inghilterra, ma che non venne mai attuato (Cfr. Veneruso 1990, p. 193).

Con le sanzioni, viste come l'attacco delle nazioni ricche alla nazione proletaria, il fascismo raccolse il massimo del consenso. Alcuni antifascisti

34 Si pensi a motti come: «coi baffi del neghesti faremo spazzolini per pulire gli stivali di Benito Mussolini» e la variante più antica con Turati al posto del neghesti. Le offese riguardavano l'ubriachezza, la sporcizia, la malattia e altre categorie contrarie alle virtù fasciste (cfr. Lazzari 1975).

della prima ora parteciparono alla giornata dell'"oro alla patria", come Benedetto Croce, e altri rientrarono dall'esilio, come Labriola (Cfr. Veneruso 1990, p. 201); un cantante come De Angelis, che si era sempre tenuto distante dai temi legati al regime, compone ben due canzoni: *Sanzionami questo!* e *Va fuori d'Italia* (*prodotto stranier*), entrambe del 1936. Il pomeriggio del 2 ottobre 1935 Mussolini, parlando per radio a milioni di italiani, aveva accusato la Società ginevrina di commettere nei confronti dell'Italia «la più nera delle ingiustizie: quella di toglierci un posto al sole» (in Simonini 1978, p. 73):

Votando le sanzioni,
firmando un patto oscuro,
non sanno le nazioni
che noi «terremo duro».
Il «fervido leghista»
udrà che noi cantiamo
il trullallà fascista
e in Africa avanziamo...
[...]
«All'ingiustizia nera»
risponderemo fieri:
«Noi tireremo dritto»
«Trullallà»
E se bacioni avremo
da tutte le morette...
ai neri noi mostriamo
le canne dei moschetti!
[...]
O «bionda» che dirigi
l'orchestra Ginevrina
(e paghi, dal Tamigi,
«l'onor» con la sterlina)
avverti i sanzionisti
che battono il martello:
L'Italia dei Fascisti
maneggia il manganello...
[...]
Per tutti gli «schienisti»
abbiamo un bel gabbione,
li metteremo all'asta

fra tutte le Nazioni...
[...]
È grido di vittoria!
È pagina di gloria!
Per scrivere la storia!
«Trullallà»
...A tutte le pompose,
bellissime parole...
rispondon le famose:
«Vogliamo un posto al sole»
È inutile parlare,
oppure ascoltare;
Vogliamo l'Abissinia!
«Trullallà».

La canzone delle sanzioni (di Fiorelli e Anapeta, 1935), presenta l'esempio più evidente di un testo il cui paroliere è Mussolini: la canzone è composta come un *collage* di parole, indicate nel testo dalle virgolette, tratte dai discorsi del Duce proprio in occasione della rottura dei rapporti con la Società delle Nazioni (cfr. Cavallo-Iaccio 1981, pp. 21, 138). Tutto il paese si coagulò attorno al suo condottiero nell'ora della prova; i segnali di questo messaggio collettivo li troviamo, come nella canzone bellica, nell'uso della quarta persona imperativa: *Vogliamo l'Abissinia!* (v. 63), questa volta diretta alla "perfida Albione".

Negli anni Trenta e Quaranta ha grande successo la cosiddetta campagna di ruralizzazione, legata alla battaglia del grano (proclamata dal '25), al tentativo di sostenere una politica autarchica, alla lotta contro le potenze occidentali. Nell'Italia delle canzonette, insieme ai venti di guerra, tira «aria di campagna da tutte le parti» (Straniero 1964, p. 56); hanno molta diffusione le canzoni dedicate ad un mondo rurale che, sempre in contrasto col mondo urbano, simbolo dell'industrializzazione capitalistica, si presenta con le classiche caratteristiche del *locus amoenus*. *Se vuoi goder la vita*, di Bixio e Cherubini, è del 1940:

Una casetta in campagna...
Un orticello, una vigna...
Qui, chi vi nasce vi regna,
non cerca e non sogna la grande città...
Un dolce suon di zampogna
e tanta pace nel cuor...

Se vuoi goder la vita,
vieni quaggiù in campagna!
[...]
bacia la tua compagna
che t'accompagna col somarello...
Ogni figliolo è un fiore
nato sulla collina:
baciane una dozzina...
Oh che felicità !
Se vuoi goder la vita,
torna al tuo paesello che è assai più bello
[...]

Le valli ricolme di *fior*[35] sono abitate da una gioventù sana (in *Valzer campagnolo* di Cino e Rolando, 1940) che lavora senza fatica e canta *notte e dì* (in *Alla festa del paese* di Sperino, 1940).

Questo piccolo mondo antico si manifesta con l'uso esteso dei diminutivi: *casetta* (v. 1), *orticello* (v. 2), *somarello* (v. 18) e *paesello* nel testo qui riportato; *paesello* e *asinello* in *Reginella campagnola* (di Bruno e Di Lazzaro, 1938); *contadinella* in *Canto del pastorello* (di De Martino e Fouché, 1939); *zoccoletti* in *Giacinta* (di Morini, Fabrizi e Ruccione, 1942); in alcuni titoli si possono affiancare forma base e forma suffissata: *Rosa Rosella* (di Nisa e De Martino, 1938) e *Fiorin fiorello* (di Mendes e Mascheroni, 1938).

Altro elemento assai diffuso, a conferma anche dell'altissimo tasso di imitabilità, è l'imposizione di una sorta di *aut-aut* attraverso una proposizione ipotetica, sempre con la seconda persona verbale, cioè rivolgendosi direttamente all'ascoltatore, cambiando anche bruscamente da una sesta persona o da una forma impersonale scelte a descrivere l'amena vita dei campagnoli, come si vede ai vv. 7- 16 della stessa *Se vuoi goder la vita*. «Se in campagna verrai con me / tu saprai l'amor cos'è» si trova in *Vita contadina* (di Navarrini, Martinelli e Lanza); alcune volte i periodi ipotetici vengono introdotti come discorsi diretti: «Nei campi, / canta spesso una voce: / "se vuoi vivere felice, ama sempre la pace / dei campi e dei fior"» in *Nei campi* (Mazzoli e Sandri, 1942); « O campagnola bella /[...] / Se canti, la tua voce / è armonia di pace / che si diffonde e dice: "Se vuoi vivere felice, / devi vivere quassù!"» in *Reginella campagnola*.

Collegata a quest'ultima serie è quella ispirata alla campagna per l'incremento demografico. Nel *Discorso dell'Ascensione*, pronunciato nel

35 Frequentissima, con la forma piena o apocopata, in rima con *tesor, amor, cuor*.

1927, il Duce aveva proclamato: «dato non fondamentale, ma pregiudiziale della potenza politica, e quindi economica e morale delle nazioni, è la loro potenza demografica». Esisteva già una tassa sul celibato e si minacciava di metterne una per i «matrimoni infecondi» (in Cavallo-Iaccio 1981, p. 71). La tipologia delle canzoni ispirate alla campagna demografica era spesso vicina alla ruralità da acquerello di *Se vuoi vivere felice*: « Ci sposeremo a maggio / con tante rose /[...] /Avremo una casetta / sulla montagna /[...] / ed un giorno chissà / forse un bimbo verrà.» in *Rosabella del Molise* (di Gianpa e Di Lazzaro, 1942). Insieme a testi pieni di culle[36] c'è anche un vero e proprio attacco al celibe: « lo scapolo non ci deve esser più / dobbiam combatterlo ad oltranza / [...]» in *Signorine*. Il 10 giugno 1940 dal balcone di piazza Venezia Mussolini proclamò la dichiarazione di guerra. Il Duce voleva imporre alla propaganda il motivo della "guerra fascista" (cfr. Veneruso 1990, p. 286) e anche nella produzione canzonettistica furono molti gli autori che risposero all'appello (cfr. Cavallo- Iaccio 1981, p. 107). Malgrado il pubblico italiano al cinematografo fischiasse Hitler e applaudisse Churchill, la guerra venne accettata perché si pensò che sarebbe finita presto e che l'Italia fosse destinata a vincere (cfr. Colarizi, 1991, pp. 329-344):

Temprata da mille passioni
la voce d'Italia squillò
centurie, coorti, legioni
in piedi, per ora, suonò
[...]
Vincere! Vincere! Vincere!
E vinceremo in terra cielo e mare
è la parola d'ordine di una suprema volontà
Vincere! Vincere! Vincere!
Ad ogni costo nessun ci fermerà
i cuori esultano,
son pronti a obbedir
son pronti lo giurano:
«o vincere o morir».
Elmetto, pugnale, moschetto
a passo romano si va
[...]

36 «culla bianca» (in *La strada del bosco* di Rusconi, Nisa e Bixio, 1943) e «culla rosa» (in *La culla rosa* di Lago e Maraziti, 1942).

L'infinito iussivo del ritornello (vv. 11 e 14), ripreso anche in altre canzoni[37], ricorda terne come «Credere, Obbedire, Combattere !» e un gusto per la ripetizione che si trova in canzoni più chiaramente di regime come *Duce Duce Duce* (di Sopranzi e Carini). In generale sia la ripetizione sia l'accumulo (di aggettivi, sostantivi, predicati), sono un luogo comune della prosa oratoria o di propaganda fascista, utilizzato a maggior vantaggio più del ritmo, dell'effetto musicale che del valore semantico (Lazzari 1975, p. 46). Il tema della "guerra fascista" viene affrontato riprendendo uno *slogan* com'era in *Vincere!* (22) o in *Tacete! - canzone dedicata ai chiacchieroni incorreggibili* (Simeoni, De Torres e Ruccione, 1942)[38], inserendovi il motto «vincere o morire»; resuscitando la "romanità" delle *centurie*, delle *coorti*, delle *legioni* (v. 3) che marciano a *passo romano* (v. 20).

A fianco di questi ordini categorici, c'è un ritratto della chiamata alle armi oleografico e dolciastro, denso di diminutivi affettivi rivolti alle *mammine* e alle (future) *sposine* lasciate in patria dal *soldatino* (*Ciao ciao bel soldatin!* di Apolloni e Militello, 1940). In canzoni come *Ciao biondina* (di Sordi e Benedetto), come *Lisetta* (di Borella e Giuliani, 1942),

Brunetta aspettami! (di De Filippis e Lama, 1940) o *Chiesetta alpina* (di Arrigo e De Martino) il linguaggio è molto simile a quello delle canzoni rurali e demografiche, con l'aggiunta della chiamata alle armi presentata come una festicciola di paese. *Il mio amore è un bersaglier* di Nisa e Olivieri è del 1941:

> La gente del villaggio guarda e dice:
> «Tu sei felice!...Tu sei felice!»
> Mi invidia quasi tutto il vicinato
> perché ho trovato un bel garzon.
> Ha preso già gli accordi
> con mamma e con papà,
> mi sposa non appena tornerà.
> [...]

37 Si ritrova altrove: «La sola fede è "Vincere"!» (in *Leggenda imperiale* di Bruno-Siciliani, 1942), «e in ogni cuore, in marcia / c'è scritto: "Vincere"» (in *Rosalpina* di Bonfanti e Benedetto).

38 Viene ripreso lo slogan: «Taci! Il nemico ti ascolta».

Non bastava ovviamente una propaganda ben organizzata per far vincere all'Italia una guerra che volgeva verso un drammatico tracollo. Infuriò la polemica, in quegli anni, tra i vari organi di stampa fascisti sulla scarsa qualità di queste canzoni di guerra, con accuse reciproche per quello che era considerato un fallimento della propaganda: il modello di riferimento, non più eguagliato, erano i testi delle canzoni che avevano accompagnato il Risorgimento, il primo conflitto mondiale, la stessa ascesa del fascismo (cfr. Cavallo- Iaccio 1981, pp. 116- 117). Infatti scompariva presto per gli italiani la speranza di una rapida soluzione. Tra il '42 e il '43 questo sentimento è tanto diffuso che gli stessi parolieri passano dagli imperativi mussoliniani di *Vincere!* all'invocazione, alla preghiera di *Mamma, bisogna vincere!* (di Nisa e Arconi, 1942).

Tiziana Bifolco, Monica Lazzarini, Danilo Poggiogalli

SANREMO E LA LINGUA DELLA RINUNCIA (1951-1965)

Ad uno sguardo panoramico (l'unico possibile, condensando in un solo capitolo quindici edizioni del festival che hanno visto la partecipazione di 317 canzoni, senza contare le serate dei fuori-concorso), le canzoni di Sanremo sembrano volte più al passato che al futuro.

Per questo ci è parso opportuno riproporre la suddivisione per generi del capitolo precedente: anche qui distingueremo un genere sentimentale, un genere politico (e, nel nostro caso, anche religioso) e un genere ludico.

Soprattutto nel primo paragrafo, abbiamo tentato di fornire un'idea, il più possibile documentata, della stereotipia che contraddistingue questi testi, studiando la frequenza con cui ricorrono immagini e istituti linguistici spesso già appartenenti alla tradizione.

LA CANZONE D'AMORE

La grande maggioranza delle canzoni del festival rientra nel genere sentimentale, che forse più degli altri mantiene stretti legami con la canzone d'anteguerra e con la tradizione poetica del melodramma. La connessione appare abbastanza naturale nel primo caso, dal momento che i parolieri presenti a Sanremo negli anni '50 sono spesso i medesimi che componevano durante il Fascismo; meno ovvio risulta invece il richiamo al melodramma, che perlopiù sembra avvenire in modo inconsapevole, o comunque indiretto.

D'altra parte, la ripresa consapevole degli stilemi melodrammatici permette d'imporre un prodotto che si presenti, per così dire, di nobile elezione, scaturito dal "bel tempo che fu" (ossia da un passato astorico) e depotenziato di ogni riferimento critico all'attualità. Alcuni parolieri

sembrano quasi ostentare un linguaggio desueto, come fa Seracini in *Mogliettina* (1954), dove troviamo un singolare poetico come «il labbro» («se *il labbro* tace, il cuor ti parlerà!»), che ritorna anche in *Cancello tra le rose* (1957): «sul suo labbro di corallo»[1].

Una reminiscenza evidente di una forma assai diffusa nel melodramma - l'imperativo «tragico», con proclisi dell'elemento pronominale - è riscontrabile nel *Trenino di latta verde* (1956): «Va, t'affretta»[2]. Inoltre, in un testo del 1959, *Né stelle né mare*, compare una forma di imperfetto senza labiodentale: «*Lucean* le stelle[3] e non guardai».

Gli esempi citati possono essere considerati dei casi-limite e, in quanto tali, episodici. L'influenza del melodramma si fa sentire, al contrario, in modo meno appariscente e, comunque, attraverso il filtro della breve ma intensa tradizione della canzone italiana (con tutti gli stadi intermedi: dalle romanze da salotto ai fogli volanti alla canzone napoletana ai caffè-concerto).

Di conseguenza, le locuzioni che il melodramma derivava dal lessico poetico tradizionale giungono a Sanremo già consunte, contrassegnate soltanto dall'appartenenza a un generico frasario sentimentale. Di queste, alcune scompariranno progressivamente in virtù di quel processo di svecchiamento che, come sottolinea Tullio De Mauro, la canzone italiana vive «con circa cinquant'anni di ritardo» (De Mauro 1977, p. 135) rispetto alla poesia; altre supereranno anche l'ostacolo rappresentato dal riuso sanremese e entreranno a pieno titolo nel linguaggio della canzone moderna.

Anche dopo la rivoluzione operata da *Nel blu, dipinto di blu* di Modugno e dai cosiddetti "urlatori"[4], sembra che il linguaggio della tradizione, seppure modellato dalla lingua omologante dei mass-media,

---

1 Qualche esempio dal *Nabucco* di Temistocle Solera: «D'un *labbro* innocente la viva preghiera / è grato profumo che sale al Signor» (atto I, sc. I); «Invano al *labbro* - presta il veleno, / invano al core - vibra il pugnal!» (atto II, sc. IV); dall'*Ernani* di F.M. Piave: «Palesi ogni *labbro* - la gioia del cuor» (atto IV, sc. III); e dal *Trovatore* di Salvatore Cammarano: «Contende l'ambascia, che tutta m'investe, / al *labbro* il respiro, i palpiti al cor!» (atto IV, sc. I). La forma per un po' deve essere stata fatta propria dalla tradizione canzonettistica visto che si trova (cfr. il capitolo *Anni Trenta e Quaranta) in Balocchi e profumi* (1938, Mario): «porge il *labbro* tumido al peccato».

2 Così, nel *Macbeth* di F.M. Piave, Lady Macbeth sprona il marito (atto I, sc. V): «Vieni! *t'affretta!* accendere / ti vo' quel freddo core!». Cfr., inoltre, Patota 1984.

3 Evidente l'ascendenza dalla *Tosca* di L. Illica e G.Giacosa (atto III, sc. II).

4 L'importazione del *rock* e l'avvento del *juke-box* spinsero ad un uso più spontaneo, meno artefatto - aperto tra l'altro alla colloquialità - dei mezzi espressivi.

continui a permeare di sé le canzoni del festival, confluendo in un vero e proprio formulario poetico di consumo (Bandini 1977).

Sarà questo dunque il dato più significativo: il peso che il festival di Sanremo farà sentire sulla storia futura della canzone d'amore, contribuendo alla formazione di un vocabolario sentimentale - sia pure trito e ripetitivo - ad uso di generazioni d'italiani che cantano e ascoltano cantare.

Dato lo statuto in genere evasivo della comunicazione amorosa, si tende in queste canzoni ad una rappresentazione idealizzata della persona amata. Raramente la donna viene descritta nelle sue caratteristiche fisiche; quando ciò accade, è bionda e ha gli occhi azzurri o verdi: «Incantatella, lo so che amando la luna tonda / ti fai più chiara, ti fai più sogno, ti fai più bionda» (*Incantatella*, 1955); «Una bionda fanciulla» (*Lui andava a cavallo*, 1962); «la bionda forestiera» (*E la barca tornò sola*, 1954); «Avevi gli occhi azzurri e sul cappello / un delicato mazzolin di fior»[5] (*Sotto l'ombrello*, 1954); «Dolce sogno dagli occhi verdi» (*Corde della mia chitarra*, 1957). Almeno in un caso, la donna è bruna: «Bambina bruna, / sono l'ultimo romantico che canta per la luna...» (*Romantica*, 1960).

Di solito, la donna appare ingenua, bambina, e in attesa sognante dell'amore che prima o poi verrà: «Tutte le donne sognano / lasciatele sognar» (*Cantate e sorridete*, 1952); «Ci ricorda l'amore profondo d'una fanciulla / [...] / Di colei che dinanzi al telaio, / al quinto piano ricamava pensando al notaio» (*La più bella canzone del mondo*, 1957); «Anche l'amore mio dal giorno ch'è partito / un vuoto m'ha lasciato / per farmi sospirar» (*Il passerotto*, 1953); «buonanotte a te che attendi per sognar. / Forse un giorno troverai sul tuo cammino / chi al tuo cuore, dolcemente, parlerà.» (*Notturno*, 1954).

La donna sembra, inoltre, «troppo piccola per amar», come si vede in *Una bambina sei tu* (1954):

> Una bambina sei tu
> e ti credi già donna.

---

5 In questa forma di plurale apocopato, non più ammessa nell'italiano moderno, si deve vedere uno dei residui più tipici del linguaggio della tradizione; nella *Traviata* di F.M. Piave questa la promessa di Violetta: «Sarò là, tra quei *fior* presso a te sempre» (atto II, sc. VI); e, ancora nell'*Aida* di Antonio Ghislanzoni così viene intonato il coro delle schiave (atto II, sc. I): «Vieni: sul crin ti piovano / contesti ai lauri *i fior*». La canzonetta farà propria questa forma, la cui fortuna verrà rafforzata da *Grazie dei fiori* (1951: «Grazie dei *fior*, / fra tutti quanti li ho riconosciuti»).

Non allungare di più
la tua candida gonna.
Sei innamorata di me
e i tuoi occhi mi cercano,
ma sei piccola
troppo piccola
per amar.
[...]

Motivo, questo, che verrà ripreso in modo speculare dalla più nota *Non ho l'età* (1964):

Non ho l'età,
non ho l'età per amarti
non ho l'età per uscire sola con te.

E non avrei nulla da dirti perché
tu sai molte più cose di me...

Lascia ch'io viva un amore romantico
nell'attesa che venga quel giorno,
ma ora no.
[...]

In altri casi, la donna, dipinta come capricciosa e insincera, si prende gioco dei sentimenti dell'uomo, come in *Ondamarina* (1957):

Sei come l'onda, che non sosta mai
e come l'onda vieni e te ne vai...
Io son la riva ferma ad aspettare
ogni capriccio del tuo strano amore.
Un giorno m'ami e un giorno m'abbandoni
dovrei fuggirti... e non ti so lasciar!
[...]
Ondamarina,
sei bella e incanti più di una sirena:
ma chi ti fece fu una fata strana:
ti diede tutto e non ti diede un cuor...
[...]

La metafora dell'onda era già stata utilizzata nella canzone Il torrente (1955): «Sei come l'acqua che mi sfiora nel passar, / ma tra le braccia non ti posso imprigionar, / come l'acqua del torrente / che nessuno può afferrar...».

L'insincerità della donna si trova anche in *Chiesetta solitaria* (1957): «Lei non fu mai sincera / e mi lasciò così»; e in *Ho disegnato un cuore* (1958): «Ho disegnato un cuore / un cuore uguale al tuo, / ma forse è più sincero / e non m'ingannerà!».

Da parte sua, l'uomo - «un bruno giovane» (*Sotto il mandorlo*, 1951) - si descrive come un sognatore, un poeta o comunque un artista, consapevole di appartenere a un'altra età: «io credo alle stelle, / io credo alla luna» (*Ancora ci credo*, 1957); «Sono un vero sognatore / musicista e un po' pittor» (*Fantastica*, 1958); «Non c'è nulla di più bello / per un cuore di poeta / che guardar le stelle, /che ascoltare il mar» (*Né stelle né mare*, 1959); «sono l'ultimo romantico che canta per la luna... / [...] / sono l'ultimo poeta che si ispira ad una stella... / [...] / sono l'ultimo inguaribile malato di poesia» (*Romantica*, 1960).

Spesso l'andamento di una relazione viene rispecchiato dalle variazioni del clima o delle stagioni. Gli amori sbocciano a primavera e questa stagione viene di solito descritta nei suoi elementi più caratteristici, come risulta dall'attacco di una canzone del 1953, *Il passerotto*:

Ogni anno a primavera,
coi mandorli di maggio
e coi ciliegi in fior,
sull'albero fiorito
tornava al vecchio nido
"lu passarielle" ancor.
[...]

L'avvento della primavera giustifica l'invito all'amore che viene rivolto a «bambine belle» in *Aprite le finestre* (1956):

La prima rosa rossa è già sbocciata
e nascon timide
le viole mammole.
Ormai, la prima rondine è tornata,
nel cielo limpido comincia a volteggiar.
Il tempo bello viene ad annunciar.

Aprite le finestre al nuovo sole,
è primavera,
è primavera.
Lasciate entrare un poco d'aria pura
con il profumo dei giardini e i prati in fior.
Aprite le finestre ai nuovi sogni,
bambine belle,
innamorate.
È forse il più bel sogno che sognate,
sarà domani la felicità.
[...]
Aprite le finestre al nuovo sole
è primavera
festa dell'amor.

Come si vede, le rondini, i *fior* (rose o viole), il sole, la felicità e la gioventù costituiscono gli elementi obbligati della rappresentazione.

Se la presenza della donna coincide col bel tempo primaverile, la sua assenza o lontananza richiedono un'ambientazione autunnale o invernale. È questo un motivo tradizionale della lirica d'amore, già petrarchesco. Un esempio è rappresentato da *Canto nella valle* (1955):

Il bosco è ingiallito
da quando sei partita tu...
La fonte è gelata
ed il ruscello non canta più...
Ma questa neve che ha coperto la valle in fiore
si scioglierà al calore del mio amore.

Quando tu
vedrai spuntare
le prime viole su quel sentiero ove ti incontrai
ritorna amore
e mi troverai.
[...]

L'autunno spesso fa da cornice all'addio: «Lungo un viale ingiallito d'autunno / tristemente m'hai detto: è finita» (*Viale d'autunno*, 1953); «Qui, nella gelida nebbia del pallido autunno / siam venuti a dirci l'ultimo parola.» (*È molto facile dirsi addio!*, 1958).

Al contrario, la sola presenza della donna amata basta per far sembrare primavera ogni stagione: «Tu appari e si dischiudono le rose / [...] / Ritorni come rondine gioiosa / e voli sorridendo incontro a me» (*Finalmente*, 1957); *Intorno a te è sempre primavera* (1957); «Le rose al tuo passare, / sorridono / perché il sol, nascosto, c'è in te!» (*Fantastica*, 1958); «Fra le tue braccia rinnovare / di giorno in giorno la primavera» (*Un bacio sulla bocca*, 1959); e ancora: «È tanto breve la primavera: / nessuno la ferma con sé, / ma tu la porti nel tuo sorriso» (*Giovane giovane*, 1963). Di conseguenza, la donna viene spesso assimilata al sole: «Sei il mio raggio di sole» (*Raggio nella nebbia*, 1957); «Sole sono gli occhi tuoi / che splendono per me!» (*Il mio cielo*, 1957); «Tu sei come il sole che mi guida nel cammino» (*Io sono te*, 1958); «Tu sei il sole per me» (*Ogni volta*, 1964).

Gli elementi naturali, evocati per fini elativi, sono a volte accumulati in costellazioni lessicali che ritornano con regolarità in molte canzoni. Esemplare la triade *sole-cielo-mare* che può aprirsi all'*arcobaleno* ed essere accompagnata dalla *musica*, a dare l'impressione di un accordo, finalmente raggiunto dagli amanti, col mondo naturale. Il prototipo sembra *Vola, colomba...* (1952) che presenta la terna ritmica: «Ci sorrideva il sole, il cielo e il mar». Di qui la triade si ritrova in *Partir con te* (1959): «Amici del *sole*, / del *cielo*, / del *mar*»; e, con ordine variato, in *Così...così* (1959): «Per me sei bella più del *sole*, / del *mare* / del *cielo* azzurro!». E ancora in diverse canzoni degli anni '60: «Finché il cielo avrà una luce / finché il mare avrà una voce / [...] / Ce ne andremo verso il *sole*» (*Noi*, 1960); «Accanto a te / splende il *sole* / intorno a te / canta il mare / [...] / È primavera quando canti tu / quando baci tu, / l'*arcobaleno* brilla sempre in *cielo*» (*Splende il sole*, 1960); «E appare / l'*arcobaleno* / che dal cielo va a tuffarsi in *mar*» (*Splende l'arcobaleno*, 1960); «Il *mare*, il *cielo*, il *sole*... / è tutta una *musica*!» (*È vero*, 1960); «*Musica* scende dal *cielo*, / *musica* sale dal *mare*» (*Febbre di musica*, 1961); «Io amo / come la terra il *sole* / come le stelle il *cielo* / amo te, amo te / tu ami / come la sete l'acqua / come la vela il *mare* / ami me, ami me.» (*Io amo tu ami*, 1961).

Frequente l'ambientazione notturna. Si registrano serie lessicali in cui sono solitamente presenti la *luna*, le *stelle*, le *nuvole* ecc. In un testo del 1953, *Sussurrando buonanotte*, si leggono sintagmi tradizionali come «chiaror lunar» o come «stelle d'or». Così in *Povero "amico" mio* (1953): «la *luna* dorme tra le *stelle*, / la notte culla il sole d'or». L'insistenza sulla luminosità delle stelle, che risalta nel buio della notte, è resa evidente in *La luna si veste d'argento* (1951) in cui, prima del consueto paragone di

sole e luna con oro e argento, il contrasto luce-oscurità viene sintetizzato in un ossimoro: «bello è fantasticare / nel *buio splendor.* / La luna si veste d'argento, / il sole si sveste dell'or». L'oro e l'argento vengono impiegati per connotare cromaticamente anche le nuvole: «[...] disegno il tuo viso su *nuvole d'or*» (*L'attesa!*, 1952), ma in un contesto probabilmente non notturno; «nel cielo fra le *nuvole d'argento* / la luna ha già fissato appuntamento...» (*Aprite le finestre*, 1956); «Quante *nubi* oscure porta il vento. / Ma tu splendi... e oscure non son più. / Brillano d'argento / se d'argento brilli tu.» (*Che fai tu luna in ciel?*[6], 1955).

Durante la notte l'innamorato può far ascoltare la propria voce alla sua donna, con una serenata sotto il balcone: «Sotto il tuo balcon / mi trovo la mattina / consumato di passion» (*Famme durmì*, 1951); «Serenata senza voce, / serenata senza pace» (*Vecchie mura*, 1952); «Le serenate sotto il tuo balcon, / le passeggiate al chiar di luna, / le tue parole piene di passion...» (*Un disco dall'Italia*, 1952).

L'alba, invece, secondo tradizione, appare come il momento più triste, imponendo la separazione ai due amanti, come ben si vede in *È l'alba* (1951):

Fugge la notte
e tu ti allontani
e il sogno finisce
così...
È giunta ormai l'alba...
Non sei più mia!
[...]

Alla costituzione del lessico amoroso contribuisce anche la ricorrenza di alcune formule fisse che sottolineano la promessa di un amore imperituro, la sua *eternità*: «Tu mi giurasti *eterno* amore e fedeltà»[7] (*Il torrente*, 1955); «Illudimi d'amarmi *per l'eternità*» (*Adorami*, 1959); «*Eternamente* t'amerò!» (*Un bacio sulla bocca*, 1959); «Sempre noi! Sempre noi! / *Per l'eternità!*» (*Noi*, 1960); «Il nostro amore *per l'eternità!*» (*Splende il sole*, 1960) «Il nostro amore / [...] / più del mare che sfida / la furia del vento *eterno* sarà» (*Il nostro amore*, 1962); «Ci ameremmo sull'ultimo

6 Evidente la citazione dell'*incipit* del leopardiano *Canto notturno d'un pastore errante dell'Asia*.

7 Cfr. *Oberto conte di S. Bonifacio* di Temistocle Solera (atto I, sc. IX): «Mentì nome, mentì spoglie, / mi promise *eterno amore*»; e, in *Aida*, la promessa che Radamès fa alla bella schiava etiope (atto III, sc. I): «Vivrem beati d'*eterno amor*».

pezzo di terra, / [...] / lasciato all'amore *per l'eternità*» (*L'ultimo pezzo di terra*, 1962).

Talora, per esprimere lo stesso concetto si ricorre a perifrasi enfatiche, come quella che compare in *È molto facile dirsi addio!* (1958): «Questo nostro amore non conosce oblio».

Altre locuzioni, connesse semanticamente con la precedente, sono ad esempio «per sempre», «per tutta la vita», «non ci lasceremo mai», «mai più» e simili:

— «il mio amore *per sempre* sei tu!» (*Estasi*, 1957); «*per sempre* il nostro amore vivrà» (*Non potrai dimenticare*, 1958); «vicino a te ogni dì io vivrò *per sempre* d'amor» (*Tu sei qui*, 1959); «sotto la luna / *per sempre* t'amerò» (*Conta le stelle*, 1962).

— «"Voglio farti mia regina *per la vita*"» (*No, pierrot*, 1953); «Unimmo *per la vita* i nostri cuor» (*Sotto l'ombrello*, 1954); «Vorrei vivere con te, / con te, con te *tutta la vita*» (*Con te*, 1954); «*per la vita* resterò con te!» (*Per tutta la vita*, 1959); «restare vicini, vicini / *per tutta la vita*» (*Partir con te*, 1959); «rimani con me stasera / *per tutta la vita*» (*Amor, mon amour, my love*, 1963).

— «Dille che *non* sarà *più* sola / e che *mai più* la *lascerò*...» (*Vola, colomba...*, 1952); «*Non* potrò *lasciarti più*, / mai più, mai più» (*Viale d'autunno*, 1953); «*non* mi *lasciare mai più*» (*"A" come amore*, 1960); «*Non* ci *lasceremo mai*» (*Quando, quando, quando*, 1962).

Le stesse formule risultano funzionali per negare l'eternità della relazione amorosa o per porvi fine in modo definitivo (o, anche, per constatarne malinconicamente la fine). Quando non venga usata la frase «tutto è finito»[8], si fa, dunque, ricorso alla non meno topica «addio per sempre» (*Grazie dei fiori*, 1951). Le storie d'amore che le canzoni raccontano possono essere felici o infelici ma, nel passare da una situazione all'altra, il linguaggio, seppure mutato di segno, non subisce modificazioni profonde: «non mi sento di giurarti, / se tu mi chiedi, *eterno amor*» (*Amami se vuoi*, 1956); «*non* ti vedrò *mai più*» (*Lasciami cantare una canzone*, 1953); «*per sempre* spengo un sogno nel mio cuore» (*Usignuolo*, 1957); «e poi p*er sempre* ti perderò» (*Piove...!*, 1959); «ti allontani, per sempre, da me!» (*Fiori sull'acqua*, 1962).

Per persuadere l'amante della sua insostituibilità ci si serve spesso di un costrutto eccettuativo: «Amar non so che te» (*Eco fra gli abeti*, 1951); «Non ho che te» (*Innamorami*, 1953); *Non penserò che a te* (1955); «Vivo di te e non voglio che te» (*Scusami*, 1957).

---

8 Cfr. *Tutto è finito* (1951) e *A poco, a poco* (1957).

L'ultimo esempio citato suggerisce una breve rassegna anche di espressioni del tipo «vivo di te», «sei la mia vita» ecc.: «vivo sognando di te» (*L'attesa!*, 1952); «vivo solo di te» (*Raggio nella nebbia*, 1957); «muoio vivendo di te!» (*Estasi*, 1957); «io vivo col tuo cuore» (*Amare un'altra*, 1958); «sei la mia vita» (*È mezzanotte*, 1960); «vivo in te, muoio in te» (*Lady luna*, 1961).

Assai frequente l'uso di deittici (*qui, così*), che sottolineano la vicinanza tra gl'innamorati:

— «Son *qui*, tra le tue braccia ancor, / avvinta come l'edera...» (*L'edera*, 1958)[9]; «Tu sei *qui* / e una felicità *così* / non ritornerà mai...» (*Gridare di gioia*, 1960); «tu, / tu sei *qui*, / io ti aspetto e sei *qui*» (*Lei*, 1961).

— *Giuro d'amarti così* (1958); «ti bacerò *così*» (*...Ma baciami!*, 1959); «Tua, / tra le braccia tue / solamente tua *così*...» (*Tua*, 1959); «Mi piaci come sei... / *così, così*, sempre così» (*Così... così*, 1959); «Stringimi *così* fra le tue braccia» (*"A" come amore*, 1960); «stammi vicino, vicino *così*: / dimmi di sì» (*È mezzanotte*, 1960); «Per un'ora *così*.../ un bacio *così*... / per un amore *così*...» (*Gridare di gioia*, 1960); «Il mondo / *così* / attorno a noi dirà "sì"» (*Lei*, 1961).

Ad una situazione di lontananza nel tempo va riportato invece il continuo abbandonarsi ai ricordi, che fanno ritornare i sogni e le illusioni della gioventù e lamentano la fuga inarrestabile degli anni, secondo un *topos* della tradizione. Qualche esempio di area semantica ad esso collegata: «Sogni della prima giovinezza, / che non tornerà mai più!» (*Sedici anni*, 1951); «Addio, dolci illusioni, ansia d'amore e inganni... / Oggi diamo l'addio / ai nostri bei vent'anni!...» (*Lasciami cantare una canzone*, 1953); «il tempo che fugge, / non torna» (*La pianola stonata*, 1953); «[...] si commuove / ripensando al tempo che non torna / [...] / risveglia in fondo all'animo i ricordi / d'una dolce e spensierata gioventù» (*Canzone da due soldi*, 1954); «Che tempi nella mia giovane età!» (*Berta filava*, 1954); «quel sogno d'or / di gioventù!» (*Non ti ricordi più?*, 1957); «Si cantavano belle canzoni, / di gioie, illusioni - d'un tempo che fu!... / La più bella canzone del mondo, / ("Signorinella") / è la storia d'un bene profondo, / che non torna più!...» (*La più bella canzone del mondo*, 1957); «Non ritornano più / tutti i sogni della gioventù» (*Se tornassi tu*, 1958); «il tempo fugge senza pietà» (*Occhi senza lacrime*, 1962).

---

9 Cfr. l'omonimo tango degli anni '10 di Mendes e Lao Schor: «Come l'edera sei tu, / che m'incateni!». Significativo, inoltre, che un altro verso della stessa canzone («in un supremo anelito») richiami alla mente una tipica espressione melodrammatica, presente per esempio nel *Trovatore* (atto III, sc. IV): «Dal ferro ostil trafitto, / fra quegli *estremi aneliti* / a te il pensier verrà».

Ma, nel linguaggio fantastico dell'amore, il tempo può essere fermato: «Sol per te il tempo fermerò» (*Nel regno dei sogni*, 1952); «perché non ho fermato / quell'ora vissuta con te?» (*L'attesa!*, 1952); «Passa, passa il tempo, / ma per noi / non passerà, / forse l'hai fermato / coi tuoi baci...» (*Passa il tempo*, 1962).

Con un tipico procedimento elativo, l'amore viene presentato come un sentimento grandioso, senza limiti: «con te gioia infinita» (*Con te*, 1954); «illumina d'immenso ... l'immenso amor» (*Che fai tu luna in ciel?*, 1955); «con passione infinita» (*Finalmente*, 1957); «un immenso amor» (*È molto facile dirsi addio!*, 1958); «immensamente t'amo» (*La vita mi ha dato solo te*, 1959); «la gioia infinita che sento con te» (*Nessuno*, 1959).

I termini *amor*(e) e *cuor*(e), spesso in rima fra loro come avveniva già nel melodramma, vengono abbondantemente impiegati in sintagmi da sempre ricorrenti nel linguaggio della lirica. Si ha quindi «fiamma d'amore» o «fuoco d'amore»: per es. «il tuo sguardo è una *fiamma d'amore* che brucia le vene!» (*Sempre con te*, 1959), oppure «un'onda gelata / gela il mio fuoco d'amor!» (*Mare di dicembre*, 1961).

D'altra parte, come si è visto già nel secondo esempio, a quella che già gli elegiaci latini chiamavano «flamma» può subentrare, in seguito all'epilogo sfortunato di una storia d'amore o a una momentanea separazione, una condizione di solitudine che viene di frequente evocata dalla metafora del «gelo» e del «freddo nel cuore»: «ho tanto freddo al cuore» (*Vecchia villa comunale*, 1953); «e tanto freddo in cuore m'ha lasciato» (*Acque amare*, 1953); «Come un raggio di luna / era freddo il mio cuore» (*Raggio nella nebbia*, 1957); «soltanto un gelo nel mio cuor» (*Notturno senza luna*, 1961); «che freddo che sento nel cuor!» (*Che freddo*, 1961); «ho tanto freddo dentro il cuore» (*Le colline sono in fiore*, 1965). Potrebbe avvertirsi anche in questo caso un collegamento più o meno sotterraneo col melodramma. Nell'opera *I Lombardi alla prima crociata* di Temistocle Solera, così suonano le parole di Arvino (atto I, sc. II): «L'alma sul labbro - a me venia, / Ma ratto un *gelo* - mi scese al *core*»; così, invece, nell'*Ernani* don Ruy Gomez de Silva reagisce al tradimento di Elvira (atto I, sc. IX): «Mi dovevan gli anni almeno / far di *gelo* ancora il *cor*».

Altro motivo tradizionale è quello della malattia d'amore, ben rappresentato da forme come «tormento dell'amore», «cuore in pena», «lacrime d'amore» e simili: «lacrima d'amore» (*Domandàtelo*, 1953); «l'amore e gli affanni» (*La pianola stonata*, 1953); «nel tormento dell'amor» (*L'altra*, 1953); «il cuore mio s'immerge nell'angoscia» (*Povero "amico" mio*, 1953);

«lacrime d'amore» (*Non è mai troppo tardi*, 1954); «fino a quando durerà questo tormento / d'un sentimento che non è l'Amor?!» (*A poco a poco*, 1957); «tu che sorridi sul mio cuore in pena» (*Ondamarina*, 1957); «Ma in questa febbre di spasimo e tortura, / ogni tuo bacio...più sete mi darà!» (*Arsura*, 1958).

Assai ricorrente il sintagma «palpito d'amor», già presente nel melodramma e nella tradizione della canzonetta. Ad esempio, nell'*Ernani*, il nobile bandito, pensando ad Elvira, canta (atto I, sc. II): «Fu quello il primo *palpito* / *d'amor* che mi beò»; più oltre nello stesso atto il coro intona con una *variatio* (sc. VII): «Da quel dì che t'ho veduta, / bella come un primo amore, / la mia pace fu perduta, / tuo fu *il palpito del core*». Così in *Canzone sospirata* del 1937 (Bixio-Cherubini): «Senti tu nell'aria una canzon *palpitar* / col mio cuor»; e in *Garçonnière* (Panzeri): «Il *palpitar* dei nostri cuor» (cfr. il capitolo *Anni Trenta e Quaranta*).

È sorprendente la frequenza con cui *palpito* e *palpitare* si ritrovano nelle canzoni del festival, pressoché sempre in contiguità con *amor(e)* e *cuor(e)*: «palpita solo amor» (*La luna si veste d'argento*, 1951); «ricordate il primo palpito d'amor» (*Vecchie mura*, 1952); «Innamorami / con un palpito d'amor» (*Innamorami*, 1953); «tutte le ambasce e i palpiti di un cuor» (*Un diario*, 1954); «non potranno mai sentirsi palpitar l'amore in fondo all'animo» (*Angeli senza cielo*, 1954); «Mi palpitava il cuor» (*Ci-ciù-cì*, 1955); «il mio cuore ha palpitato» (*Cancello tra le rose*, 1957); «perché in ogni mio respiro / tu senta palpitare il mio cuor» (*L'edera*, 1958); «Se questo amor i nostri cuor / fa sempre palpitar» (*Una marcia in fa*, 1959).

Quando non venga avvertito come una malattia, l'amore può assumere le parvenze dell'*illusione*, del *sogno*: «fai nascere sogni d'or nel cuor!» (*Nel regno dei sogni*, 1952); «il cuore sognava» (*Berta filava*, 1954); «ho risognato il sogno più radioso / del cuore mio», «illusione di un amore» (*Cancello tra le rose*, 1957); «al cuore [...] / parlale di sogni d'or» (*Venezia mia*, 1957); «Un sogno d'amor / già sbocciava nel cuor» (*Fragole e cappellini*, 1958); «sei più dolce d'un sogno d'amor» (*Mandolino mandolino*, 1961).

D'altro canto, la straordinarietà dell'amore fa spesso gridare al *miracolo*: «Quale *miracolo* hai fatto per me»; (*Gioia di vivere*, 1954); «Che splendido *miracolo d'amor*» (*Sentiero*, 1955); «incontrarsi è un miracolo / che non si può ripetere» (*Amare un'altra*, 1958); «la tua bontà è un *miracolo d'amor*»; (*Conoscerti*, 1959); «È vero, un *miracolo*, è vero, / amore, sei tu!» (*È vero*, 1960); «Quella lacrima sul viso / è un *miracolo d'amore*» (*Una lacrima sul viso*, 1964).

Un procedimento consueto appare l'autoreferenzialità, propria della poesia lirica, con cui «il discorso viene indirizzato ad un destinatario che, anziché essere esterno al messaggio, coincide col messaggio stesso (la canzone)» (Santagata 1989, p. 45), come accade in *Serenata a nessuno* (1951):

Va', serenata mia!
Stasera ad ascoltare non c'è nessuno.
Ma lei, dovunque sia,
ricorderà i miei baci ad uno ad uno.
Va', serenata al vento.
Non si può dire "addio" senza rimpianto.
E lei, nel suo tormento,
sento che piangerà, mentre io canto.
[...]

Il riferimento metalinguistico, anche quando non si presenta come un'allocuzione diretta alla canzone, può essere utilizzato dai parolieri per confessare la semplicità evasiva e scarsamente originale dei loro testi: «È una semplice canzone per il cuore, / poche note con le solite parole...» (*Canzone da due soldi*, 1954). Esemplare a questo proposito *La canzone che piace a te* (1958):

Non fa pensare a niente,
si canta per cantar,
indifferentemente,
così, senza pensar.
La canzone che viene e va,
quella che ci dà
la felicità,
l'impara facilmente
chi si vuol divertir,
la canta pur la gente
che non la vuol sentir.
[...]

Un sottogenere della canzone d'amore è rappresentato dalla canzone alla mamma. La vitalità di questo tipo di canzone s'è mantenuta inalterata fino ad oggi in una direttrice ideale che congiunge *Mamma* di Bixio-

Cherubini del 1940 a *Portami a ballare* di Luca Barbarossa, vincitore del festival nel 1992. Nel 1954 a Sanremo giunge prima *Tutte le mamme*:

Son tutte belle le mamme del mondo
quando un bambino si stringono al cuor,
son le bellezze di un bene profondo
fatto di sogni, rinunce ed amor.

È tanto bello quel volto di donna
che veglia un bimbo,
sembra l'immagine della Madonna,
sembra l'immagine della bontà.

E gli anni passano
e i bimbi crescono
le mamme imbiancano
ma non sfiorirà
la loro beltà.
[...]
Son tutte belle le mamme del mondo
ma sopra tutte più bella sei tu,
tu che m'hai dato il tuo bene profondo,
tu sei la mamma dei bimbi miei,
tu sei la mamma dei bimbi miei.

Trionfano i buoni sentimenti, sostenuti dalla fede religiosa, come è evidente nei vv. 15-16. La bellezza della donna non muta con il passare degli anni, proprio perché si tratta di una bellezza interiore; al limite «le mamme imbiancano», con un'immagine presente anche in una canzone dello stesso anno, *E la barca tornò sola*: «una mamma bianca». Dal punto di vista lessicale, rilevante l'aulicismo *beltà* (v. 21), usatissimo nel linguaggio poetico tradizionale.

Non solo la madre ma l'intero nucleo familiare può essere al centro di molte canzoni. Così in *Una fotografia nella cornice* (1955):

Nella vecchia cornice, rimarrà la fotografia,
con la frase che dice: "Questa dedica non è mia,
me l'ha scritta mammà: "Tanti baci al mio papà".
La canzone del mio amor finisce qua:

è il quadretto della mia felicità!

E ancora in *Due teste sul cuscino* (1956): «due teste sul cuscino: / il mio bambino e tu, / il quadro di un amore che non muor».

Le canzoni sentimentali, a causa della stereotipia che le caratterizza, si prestano a una lettura ironica, ma questa possibilità viene sfruttata solo in pochi casi. Uno di questi è *Benzina e cerini* di Giorgio Gaber, rumba-rock del 1961:

Il mio destino
è di morire bruciato...
La mia ragazza
deve averlo proprio giurato.
Ha inventato un nuovo gioco:
mi cosparge di benzina e mi dà fuoco
e io brucio...
brucio d'amor.
[...]

Si parodizza qui l'enfasi melodrammatica e in particolare la tipica metafora della «fiamma d'amore». Significativo, inoltre, che si ironizzi su una forma apocopata - *amor* - che si trova nei testi dell'epoca ancora in larga messe e che nella canzone italiana non cesserà mai di essere usata.

LA CANZONE POLITICO-RELIGIOSA

Nelle canzoni di Sanremo i grandi temi della politica sono di preferenza evitati (per una sorta di autocensura o per rinuncia ad affrontare la realtà), oppure vengono trattati in modo qualunquistico, quando si sa di poter contare sul consenso generale. Qualche volta vengono toccati dalle metafore non sempre trasparenti delle favole (cfr. II. 3). Il caso più famoso, e forse l'unico, in cui si richiama una vicenda di pressante attualità, è *Vola, colomba...* (1952) di Concina e Cherubini:

I
Dio del ciel, se fossi una colomba[10],
vorrei volar laggiù, dov'è il mio amor

che, inginocchiata, a San Giusto
prega con l'animo mesto:
"Fa che il mio amore torni... ma torni presto!"...

Vola, colomba bianca, vola...
Diglielo, tu, che tornerò...
Dille che non sarà più sola
e che mai più la lascerò!...

Fummo felici, uniti...e ci han divisi...
Ci sorrideva il sole, il cielo e il mar...
Noi lasciavamo il cantiere,
lieti del nostro lavoro,
e il "Campanon"...din...don...ci faceva il coro
[rit.]

III
Tutte le sere, m'addormento, triste
e, nei miei sogni, piango e invoco te,
pure "el mi vecio" ti sogna,
pensa alle pene sofferte...
piange e...nasconde il viso tra le coperte.
[...]

Il problema della restituzione di Trieste all'Italia viene coniugato con quello della dolorosa separazione di due innamorati. A questi motivi si aggiunge la costante presenza della religione cattolica, con l'allocuzione iniziale al «Dio del ciel», la colomba (simbolo della pace) e l'esplicito riferimento alla Cattedrale di San Giusto, dove s'immagina che la donna si trovi inginocchiata in preghiera. Le allusioni (si noti la frequenza dei puntini di sospensione) alla separazione sentimentale, indotta dalla separazione politica, si fanno ancora più chiare al v. 10 («Fummo felici, uniti...e ci han divisi...»), con l'ultimo elemento della terna posto in gran rilievo. L'idealizzazione del passato è resa evidente dalla perentorietà del passato remoto che apre il v. 10 e dagli imperfetti seguenti (vv. 11-14).

10 Quest'*incipit* è quasi identico al titolo di una famosa canzone popolare diffusa tra i soldati al tempo della prima guerra: «O Dio del cielo, s'io fossi una rondinella». A sua volta, a testimonianza di come possano variare nel tempo i rapporti intertestuali, il titolo *Vola, colomba...* sarà ripreso da un verso di *Gondolì, gondolà* (1962, Carosone-Nisa): «Vola, colomba, il sole indora/ il vaporetto che se ne va».

Inoltre, il ricorso, sia pure episodico, al dialetto («Campanon» a v. 14, «el mi vecio» a v. 21) vale come indicatore di una realtà regionale precisa, rafforzando in modo puntuale l'aggancio con il referente geografico.

Degli stessi autori è un'altra canzone che pone al centro del discorso la patria, stavolta in riferimento al dramma degli emigranti e all'eroismo dei caduti, *Campanaro* (1953):

II
Campanaro del Gran San Bernardo,
per chi suoni la campana?[11]
Nella notte di bufera, un'ombra in mezzo al turbine
cammina:
l'emigrante che espatriò, sognando una ricchezza vana,
sulla neve si trascina...
il tuo squillo è la salvezza umana!

Din! Don! Dan!
Rivedrà la sua casetta tutta in fiore...
Din! Don! Dan!
Tornerà dove ha lasciato il cuore...

III
Campanaro delle "Sette croci"
per chi suoni la campana?
Tra i ghiacciai dell'Adamello, avvolti in una bianca
mantellina
hai veduto riapparir gli eroi d'un'epopea lontana:
hanno il volto ancor fanciullo
e il cappello con la penna alpina...

Din! Don! Dan!
La montagna è il loro letto, il loro altare
Din! Don! Dan!
Suona piano...che li puoi svegliare...
[...]

11 Si noti la citazione, volta in forma interrogativa, del titolo di un famoso romanzo di Hemingway.

Sempre nel 1953, ad indicare che il genere riscosse un certo interesse soltanto in questo breve giro d'anni, viene presentata a Sanremo *Vecchio scarpone*:

Lassù, in un ripostiglio polveroso,
fra mille cose che non servon più,
ho visto, un poco logoro e deluso,
un caro amico della gioventù.
Qualche filo d'erba
col fango disseccato
tra i chiodi, ancora pareva conservar...
era uno scarpone militar!

Vecchio scarpone,
quanto tempo è passato!
Quante illusioni fai rivivere tu!
Quante canzoni
sul tuo passo ho cantato,
che non scorderò più.
Sopra le dune
del deserto infinito,
lungo le sponde accarezzate dal mar,
per giorni e notti insieme a te ho camminato
senza riposar!
Lassù, tra le bianche cime
di nevi eterne immacolate al sol,
cogliemmo le stelle alpine,
per farne dono ad un lontano amor!
[...]

La retorica viene attenuata in questo brano dall'uso di termini di umile quotidianità come «ripostiglio polveroso», di locuzioni provenienti da una sorta di crepuscolarismo di consumo[12] («fra mille cose che non servon più») e dalla minuta connotatività («col fango disseccato / tra i chiodi»).

12 Talora il richiamo ai crepuscolari sembra essere esplicito: «Una giovinetta dell'Ottocento con l'ampia gonna.../ era la mia nonna / che il nonno si sposò» (*Sotto il mandorlo*, 1951), in cui si avverte il riecheggiamento dell'*Amica di nonna Speranza* di Gozzano, presente fin dal titolo nel *Valzer di nonna Speranza* (1952); «le cose di pessimo gusto/ diceva Gozzano in quei dì» (*Era l'epoca del "Cuore"*, 1957). Si possono inoltre incontrare gli stessi oggetti che prediligevano i crepuscolari:

Già in *Vola, colomba...*, così come in *Campanaro*, si è visto come la religione, in modo più o meno diretto, sia spesso presente nei testi della prima metà degli anni '50. Il richiamo alla fede è così forte che sembra giustificata l'affermazione di Baldazzi, secondo il quale non è difficile «riscontrare legami di stile e affinità di contenuti tra l'innologia cattolica di questi anni e le canzoni "laiche" che il festival di Sanremo propone» (Baldazzi 1989, p. 83). Alcuni dei simboli religiosi del cattolicesimo (campane, immagini divine, angeli ecc.) sono presenti in *Una donna prega* (1952):

Suona
la campana sopra la collina,
là, dove un'immagine divina,
eterna sta.
Sola
lungo il breve ripido sentiero,
come per salire verso il cielo
una donna va...

È una donna che prega
e una lampada accesa
sembra dir: "Chissà...
quel che attendi verrà!"
È una donna che implora
una grazia divina;
vede nel pensier
tutti gli angeli in ciel.
Poi la carezza d'una musica nell'anima
l'ultima lacrima cancellare saprà...
È una donna che prega
e una lampada accesa
sembra dir: "Chissà...
abbi fede, verrà!".
[...]

Gli stessi motivi ritornano in parecchie canzoni: «Madonna delle rose, quest'anima delusa / non sogna che il celeste del suo viso» (*Madonna*

«organetto malinconico / che sembra piangere con me» (*Stanotte al Luna Park*, 1962).

delle rose, 1952); «tu specchi la chiesetta dove prego» (*Acque amare*, 1953); «Domani forse mi daran coraggio / i primi tocchi dell'Ave Maria» (*Donnina sola*, 1954); «Chiesetta solitaria / torno sempre da te» (*Chiesetta solitaria*, 1957); «E quando è l'ora dell'Avemaria / più forte è il desiderio di tornar...» (*Tu sei del mio paese*, 1958).

Ancora nel 1958 Concina e Cherubini presentano al festival un testo che parla di campane e campanili (*Campana di Santa Lucia*):

Dal campanile che svetta sul monte
s'ode squillar la campana d'argento...
è "la campana del miracolo"
che ad ogni cuore sa parlar...
Oggi, festosa, vuol dir che la mia sposa
sembra una rosa tra i fiori d'un altar...
[...]
Lei s'avvicina
alla fonte più divina
è già mammina
ed io son già papà.

LA CANZONE-FAVOLA

Nell'ambito di quella che si potrebbe definire come una strategia dell'evasione, ai generi già trattati - la canzone d'amore da *feuilleton*, il canto patriottardo-rurale - s'affianca un cospicuo numero di motivetti ludici, storielle, filastrocche, spesso dotate di formulette *nonsense* o di facili giochi verbali[13]. Il testo esemplare nel genere è certamente *Papaveri e Papere* (1952):

I
Su un campo di grano, che dirvi non so,
un dì Paperina col babbo passò
e vide degli alti Papaveri al sole brillar...
e lì s'incantò.
La Papera al Papero disse: "Papà,
pappare i papaveri come si fa?"

13 È il caso, per esempio di *Cirillino-ci* (1954) e di *Piripicchio e Piripacchio* (1954).

"Non puoi tu pappare i Papaveri" disse papà.
E aggiunse poi, beccando l'insalata:
"Che cosa ci vuoi far, così è la vita".

MORALE:
"Lo sai che i papaveri
son alti, alti, alti...
...e tu sei piccolina...
...e tu sei piccolina...
Lo sai che i papaveri
son alti, alti, alti...
...sei nata Paperina,
che cosa ci vuoi far?".

II
Vicino a un ruscello, che dirvi non so,
un giorno un papavero in acqua guardò
e vide una piccola Papera bionda giocar...
e lì s'incantò.
Papavero disse alla mamma: "Mammà,
pigliare una Papera come si fa?"
"Non puoi tu pigliare una Papera" disse mammà.
"Se tu da lei ti lasci impaperare,
Il mondo intero non potrà più dire:

MORALE
[...]

L'attacco tipico delle fiabe viene qui reso al v. 2 con «un dì» (= c'era una volta), che fa riferimento a un tempo indeterminato, aggiungendosi all'indicazione (v. 1) di un luogo altrettanto indeterminato («Su un campo di grano, che dirvi non so» = c'era un campo di grano), secondo un procedimento funzionale, volto a stimolare la curiosità degli ascoltatori.

Caratteristiche sono poi l'iterazione (di parole: «alti, alti, alti»; o di interi versi: «...e tu sei piccolina...») e la ricorsività dei moduli narrativi, che si ripresentano tra una strofa e l'altra, anche se a volte variati per opposizione, nella stessa sequenza: «Su un campo di grano» ~ «Vicino a un ruscello»; «che dirvi non so» = «che dirvi non so»; «un dì Paperina» ~ «un giorno un papavero»; «e vide degli alti Papaveri» ~ «e vide una piccola Papera»; «e lì s'incantò» = «e lì s'incantò» ecc.

Si noti anche la presenza dello scioglilingua, proprio delle filastrocche per bambini, con cui ai vv. 5-7 si ripetono paronomasticamente i suoni *pape/papa/pappa*.

Quale che sia la morale di questa favola (Vietato sfidare i potenti? Vietato desiderare ciò che non si può avere? Vietato celebrare matrimoni tra esponenti di classi sociali diverse?), va notata la presenza - non ovvia nelle canzoni sanremesi - di una funzione conativa molto accentuata, che ha la sua chiara formulazione al v. 7 e al v. 24.

Altro testo famoso è *Casetta in Canadà* (1957):

Quando Martin vedete
solo per la città,
forse voi penserete
dove girando va.
Solo, senza una meta...
Solo...ma c'è un perché:
Aveva una casetta piccolina in Canadà
con vasche, pesciolini e tanti fiori di lillà,
e tutte le ragazze che passavano di là
dicevano: "Che bella la casetta in Canadà!".
Ma un giorno, per dispetto,
Pinco Panco l'incendiò
e a piedi, poveretto, senza casa lui restò.
Allora cosa fece?
Voi tutti chiederete:
ma questa è la sorpresa che in segreto vi dirò.
Lui fece un'altra casa piccolina in Canadà
[...]
...e tante e tante case lui rifece, ma però,
quel tale Pinco Panco tutte quante le incendiò.
Allora cosa fece?
Voi tutti lo sapete!
[...]

Tipiche delle favole sono le interrogative narrative («Allora cosa fece?» ai vv. 14 e 23), che hanno la funzione di sollecitare l'interesse dell'ascoltatore, come si nota anche al v. 3 («forse voi penserete»), al v. 15 («voi tutti chiederete») e al v. 24 («voi tutti lo sapete!»). Inoltre si ritrova anche qui la presenza della paronomasia (*Pinco Panco* al v. 12 e altrove) e dei diminutivi: *casetta*, *piccolina* (v. 7), *pesciolini* (v. 8), *poveretto* (v. 13).

Talora queste canzoni sono legate tra loro da uno stesso artificio narrativo, che può rimontare alla tradizione della favolistica popolare. È quanto accade per *Le trote blu* (1957) e per *L'anellino* (1962), che incentrano il racconto su tre oggetti fondamentali: un anello, un laghetto, un pesce. L'anello possiede sempre nelle fiabe una valenza magica, realizzando desideri e permettendo le più svariate metamorfosi; il proprietario non se ne deve mai separare pena la sua infelicità, ma puntualmente l'anello cade in un lago (o in un fiume) e viene ripescato da un pesce che lo restituisce a chi lo aveva smarrito. Nelle *Trote blu* l'anello non ha niente di magico ma è legato comunque alla felicità, in quanto sigillo di un fidanzamento:

Sulla vecchia bicicletta
va Renzino con Lucietta
verso il grande incantamento
di un laghetto tutto argento.
Ma un'assurda gelosia
brucia il cuore di Lucia.
Nel laghetto, in una scia,
l'anellino di Renzino vola via.
[...]
L'anellino di turchese
esce fuori, dopo un mese,
sulla salsa maionese,
da una trota, nella festa del paese.
[...]

Più fedele ai dettami del genere, nel valore attribuito agli oggetti della narrazione, sembra *L'anellino*:

I
Era brutta,
una bimba tutta piena di difetti
ma una fata
dalle stelle scese con la sua bacchetta...
Le diede un anellino
e lei si trasformò,
carina ed elegante
di colpo diventò.
Aveva un anellino

che quando lo toccava
più bella diventava,
più bella diventava...Oh!
[...]

II
Vanitosa,
si specchiava in un laghetto tra le rose,
dal ditino...
patapunfet e![14] ...le cadde l'anellino.
La luce delle stelle
dagli occhi suoi svanì,
le amiche, dispettose,
cantarono così...
[...rit...]
Gluglù, gluglù...
un pesciolino rosso
l'anello le pescò...
Glugluglù, glugluglù...
Glugluglù, glugluglù...
lo mise al dito
e ancora bella diventò.
[...]

Un esempio di quanto questi tre elementi siano tipici nel genere della favola può essere rappresentato da un passaggio di una delle *Fiabe italiane* raccolte e trascritte da Calvino, *L'anello magico* (Trentino): «Arrivarono al fiume. Il cane disse: - Se mi dài l'anello, ti porto dall'altra parte-. Ma il gatto non voleva e si misero a bisticciare. Mentre bisticciavano il gatto si lasciò sfuggire l'anello. L'anello cascò in acqua; in acqua c'era un pesce che l'inghiottì. Il cane afferrò il pesce tra i denti e così l'anello l'ebbe lui»[15].

Un tipo particolare di canzone-favola, che assume i toni della tragedia, è rappresentato da *E la barca tornò sola* (1954):

---

14 Si può vedere qui il gusto per le onomatopee proprio delle favole, che ritorna al v. 42 e ai vv. 45-6.

15 Si veda anche la leggenda di Carlomagno, di cui parla sempre Calvino (Calvino 1991, pp. 33-37).

...E la barca tornò sola!
Erano tre fratelli pescatori,
con una mamma bianca,
con una barca nera
e con tre cuori ancora da creatura...
Il mare urlava cupo quella sera
e il legno dell'incognita straniera
cercava aiuto in tutto quell'orrore.
"Chi rischierà la vita per salvare
la bionda forestiera, chi sarà?"

Mare!
Mare crudele!
Come puoi cantare
nelle notti scure
quando piange il cuore?
Mare,
se di un amore
soffocasti in gola
l'ultima speranza,
l'ultima parola...

Mare crudele! (CORO)
Mare crudele!

E la barca tornò sola!
Della leggenda dei tre pescatori,
resta una mamma bianca
ed una barca nera
che in fondo al molo a tutti fa paura!
Le vele si raccontano fra loro
che una sirena dai capelli d'oro
serba il segreto dei tre pescatori...
[...]

L'attacco della prima strofa, come nelle favole, serve da presentazione dei personaggi («Erano tre fratelli pescatori» = «C'erano una volta tre fratelli pescatori»); poi, alla localizzazione (v. 6: il mare in tempesta) e all'antefatto (vv. 7-8: una barca in pericolo) segue un'interrogativa con funzione

diegetica (vv. 9-10: «Chi rischierà... chi sarà?»), che tende a coinvolgere direttamente gli ascoltatori.

Non si risparmiano le tinte forti, melodrammatiche, come si vede dalla scelta degli aggettivi («barca *nera*», «mare...*cupo*», «notti *scure*», «mare crudele»). In particolare, il tono solenne dei vv. 6-8, accresciuto dalla metonimia («il legno») e dal latinismo (*incognita*), potrebbe riecheggiare versi come questo, ad esempio, dei Lombardi alla prima crociata (atto I, sc. II): «Di questa notte - nel cupo orrore»[16].

16 Nel secondo atto della stessa opera (sc. VI), inoltre, il coro invoca una "bella straniera che l'alme innamora".

Giordano Meacci, Manuela Di Roberto,
Francesca Serafini, Gaia Vendettuoli

FABRIZIO DE ANDRÉ

Fabrizio De André nasce il 18 febbraio del 1940 a Genova Pegli da una famiglia medio-borghese originaria di Torino. La sua indole anarchica e libertaria entra ben presto in contrasto con l'ambiente ovattato che lo circonda: il giovane Fabrizio preferisce sin da bambino «i quartieri dove il sole del buon Dio / non dà i suoi raggi. / (...) le calate / dei vecchi moli / (...) l'aria spessa carica di sale, / gonfia di odori»[1].

Proprio nei vicoli malfamati di Genova De André entra in contatto con tutte quelle figure d'«uomini condannati dalla legge, dalla morale, dalla miseria» (Baldazzi 1989, p. 172), i reietti della società ufficiale che trovano spazio nei locali densi di fumo o nei bordelli odorosi destinati a diventare gli scenari di quasi tutte le sue canzoni. L'attrazione esercitata su di lui da quest'atmosfera maledetta lo allontana progressivamente dal suo ambiente originario.

Dopo la maturità classica, passando da Medicina a Lettere e infine a Giurisprudenza, De André lascia l'Università poiché «ai dogmi del diritto e allo studio della Costituzione preferisce i grandi pensatori anarchici, Bakunin, Malatesta, Stirner» (Romana 1991, p. 15) avvicinandosi sempre di più ad autori che, come Brassens, rendevano in musica le loro idee anarchiche.

Il successo presso il grande pubblico risale al 1965 allorché Mina, allora regina incontrastata della musica leggera, interpretò *La canzone di Marinella*; il primo 45 giri *Nuvole barocche* era però già uscito nel 1958.

Dopo *Marinella* De André realizza i suoi grandi successi: da *Bocca di rosa* a *La guerra di Piero*, da *Via del Campo* a *Carlo Martello (ritorna dalla battaglia di Poitiers)* fino ad arrivare a *Le nuvole* del 1990, ultimo LP di una ricca produzione in cui si riscontrano gli echi evidenti d'una serie vasta e disordinata di letture degli autori più amati, tutti uniti dalla comune volontà di opporsi alle ideologie dominanti. Tra questi i simbolisti francesi per primi e poi l'americano Lee Masters, di cui mette

1 I versi sono tratti da *La città vecchia* (1968).

in musica, con una personalissima interpretazione, alcuni epigrammi dell'«Antologia di Spoon River».

PECCATI DI GIOVENTÙ

Quello che generalmente viene considerato il primo cantautore *maudit* nella storia della musica leggera italiana inizia la sua carriera interpretando testi che nulla hanno di maledetto. Anzi: «i suoi primissimi peccati di gioventù, come autore, furono tali proprio perché non erano assolutamente peccaminosi» (Romana 1991, p. 41)[2].

Malgrado il successo del primo 45 giri, che risente dei modi dell'allora imperante canzonetta sanremese, De André si rende conto quasi subito che la strada da seguire è un'altra: quella che meglio gli permette di reinterpretare ironicamente le sue letture giovanili.

Ecco allora nel 1961 l'uscita di *Valzer per un amore (Valzer campestre)* ispirata da una poesia di Ronsard ma arieggiante, di là dal cinquecentista francese, un *topos* della tradizione classica, quello dell'amore rifiutato in gioventù e rimpianto in vecchiaia:

Quando carica d'anni e di castità
tra i ricordi e le illusioni
del bel tempo che non ritornerà
troverai le mie canzoni,
nel sentirle ti meraviglierai
che qualcuno abbia lodato
le bellezze che allor più non avrai
e che avesti nel tempo passato.
[...]

Accanto agli echi della cultura letteraria sono fortemente presenti nelle canzoni di De André quelli delle ballate popolari. Egli è anche attratto dalla tecnica (tipica degli autori comico-realistici del Due-Trecento) del *vituperium*: in questo spirito musica anche il più famoso dei sonetti di Cecco Angiolieri: *S'i' fossi foco arderei lo mondo*[3].

---

2 Le prime due canzoni di F. De André sono *Nuvole barocche* ed *E fu la notte*, uscite nel 1958 e presto sconfessate dallo stesso autore.

3 Dopo di lui altri cantautori (come ad esempio Francesco Guccini nella Canzone dei dodici mesi ispirata da Folgòre da San Gimignano) faranno ampio uso del

Il recupero avviene attraverso la riproposizione di situazioni e particolari tipici della poesia popolaresca; quasi moderno cantastorie, Fabrizio De André racconta vicende di vita vissuta, facendo sua l'ottica del volgo, spettatore e narratore a un tempo.

Uno degli esempi più rappresentativi di questa prima produzione è costituito da *Bocca di rosa,* un testo che più di altri per tema e ritmo s'accosta alla forma della ballata.

Bocca di rosa è la storia d'una donna che a differenza di «chi l'amore lo fa per noia / chi se lo sceglie per professione», «lo faceva per passione» (vv. 9-12).

La chiamavano Bocca di rosa
metteva l'amore, metteva l'amore
la chiamavano Bocca di rosa
metteva l'amore sopra ogni cosa.
[...]
E fu così che da un giorno all'altro
Bocca di rosa si tirò addosso
l'ira funesta delle cagnette
a cui aveva sottratto l'osso.

Ma le comari d'un paesino
non brillano certo in iniziativa
le contromisure fino a quel punto
si limitavano all'invettiva.

Si sa che la gente dà buoni consigli
sentendosi come Gesù nel tempio,
si sa che la gente dà buoni consigli
se non può più dare cattivo esempio.

Così una vecchia mai stata moglie
senza mai figli, senza più voglie
si prese la briga e di certo il gusto
di dare a tutte il consiglio giusto.

E rivolgendosi alle cornute
le apostrofò con parole argute

repertorio medievale.

«il furto d'amore sarà punito
- disse- dall'ordine costituito».

E quelle andarono dal commissario
e dissero senza parafrasare:
«quella schifosa ha già troppi clienti;
più d'un consorzio alimentare».
[...]

Il tono epico-narrativo è realizzato attraverso i consueti strumenti grammaticali, come l'imperfetto («la chiamavano Bocca di Rosa / metteva l'amore» ecc. vv. 1-2); o stilistici, come la ripetizione («metteva l'amore / metteva l'amore», v. 2; «si sa che la gente dà buoni consigli», v. 25 e v. 27). Secondo i modi di certe fiabe popolari, della protagonista non si conosce il nome proprio bensì l'epiteto: si crea così un'aura mitica intorno alla sua figura.

Interessante è il lessico: facendo scontrare in uno stesso periodo termini quotidiani e termini desueti, De André rivela le prime tracce d'una sua vena ironica costante in tutta la sua produzione. Troviamo così versi come «l'ira funesta delle cagnette / a cui aveva sottratto l'osso» (vv. 19-20)[4], «e rivolgendosi alle cornute / le apostrofò con parole argute» (vv. 33-34).

La struttura metrica di *Bocca di rosa* non è rigida: il testo potrebbe essere accostato per questo al tipo romantico di ballata, un genere che si distingue dalla ballata antica anche «per i suoi contenuti narrativi o epico-lirici anziché esclusivamente lirici» (Ramous 1988, p. 87), i quali attingono dichiaratamente dall'*humus* culturale della civiltà cavalleresca medievale.

Proprio in questo clima è ambientato *Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers*, altro testo famosissimo (scritto peraltro a quattro mani con Paolo Villaggio) che si presenta fin dalle prime battute come un richiamo alle *chansons de geste*[5]:

Re Carlo tornava dalla guerra,

4 De André attua qui una sorta di doppio gioco allusivo: fa infatti uso d'un verso formulare alla maniera dei cantastorie e utilizza poi contemporaneamente l'*incipit* dell'*Iliade* montiana, sicura reminiscenza scolastica.

5 Anche in questo caso De André utilizza le tecniche già intraviste per Bocca di rosa: uso dell'imperfetto a cui s'accosta il presente storico; presenza del discorso diretto; ripetizione dei versi finali in clausola.

lo accoglie la sua terra cingendolo d'allor.
Al sol della calda primavera
lampeggia l'armatura del sire vincitor.
Il sangue del principe e del moro
arrossano il cimiero d'identico color
ma più che del corpo le ferite
da Carlo son sentite le bramosie d'amor.
[...]

La figura di re Carlo è immersa nell'atmosfera mitica degli eroi delle fiabe. Il lontano passato è rievocato sobriamente da una patina arcaica che investe sia la sintassi (da notare l'anteposizione dell'aggettivo al sostantivo: «calda primavera», v, 3; e l'inversione «del corpo le ferite», v. 7) sia il lessico (il *sire*, v. 4; *il cimiero*, v. 6). Interessante a questo proposito la frequenza delle apocopi usate spesso *in clausola* (*allor*, v. 2; *vincitor*, v. 4; *color*, v. 6 ecc.); si tratta d'un istituto linguistico molto raro nel resto della produzione di De André il quale si pone volutamente in contrasto con la tradizionale lingua poetica e, a maggior ragione, con i modi tipici delle canzonette sanremesi.

Anche qui il registro elevato contrasta consapevolmente con la materialità di alcuni riferimenti:

«Chi poi impone alla sposa soave
di castità la cintura[6], ahimé, è grave,
in battaglia può correre il rischio di perder la chiave».
[...]

Il contrasto di aulico e prosaico continua nelle battute successive, in particolare sul piano lessicale, risolvendosi in un'aperta parodia dell'amore cortese (termini come *pulzella*, v. 24 e *desio*, v. 39 sono accostati ad espressioni come «gran nasone», v. 35 e «volto da caprone», v. 36):

«Mai non fu vista cosa più bella,
mai io non colsi siffatta pulzella»
disse re Carlo scendendo veloce di sella.
[...]
Codesta era l'arma sua segreta,

6 Da notare come in questo verso l'inserimento di un dato realistico sia controbilanciato dalla sintassi aulicizzante, con anticipazione del complemento indiretto.

da Carlo spesso usata in gran difficoltà.
Alla donna apparve un gran nasone,
un volto da caprone, ma era Sua Maestà.
«Se voi non foste il mio sovrano,
- Carlo si sfila il pesante spadone -
non celerei il desio di fuggirvi lontano.
Ma poiché siete il mio signore
- Carlo si toglie l'intero gabbione -
debbo concedemi spoglia d'ogni pudore».
[...]

Si arriva quindi al *fulmen in clausula* in cui il «sire vincitor» si rivela un «gran cialtrone» e «la pulzella» (letteralmente 'giovinetta ancora vergine') una prostituta allorché «repente una parcella / presenta al suo signor». Il cambiamento è marcato dal passaggio al discorso diretto, quando dal linguaggio sostenuto di entrambi i personaggi si finisce alla frase nient'affatto regale di Carlo:

«È mai possibile, oh porco d'un cane,
che le avventure in codesto reame
debban risolversi tutte con grandi puttane.»
[...]

La donna aveva sollecitato la reazione del suo «sovrano» con una frase che nella versione cantata è pronunciata con intonazione bolognese, in omaggio a un noto luogo comune:

«Deh! proprio perché voi siete il sire
fan cinquemila lire: è un prezzo di favor».

La presenza del sintagma *cinquemila lire*, fortemente attualizzante, aveva già intaccato la patina epica, poi dissolta definitivamente; il re Carlo, «cavaliere assai valente», saltando in sella si dilegua irritato dal fatto che «pria di partire / v'eran tariffe inferiori alle tremila lire».

Altro testo significativo in questa fase è *Via del Campo*. Qui la figura della *puttana*, già incontrata in precedenza, è disegnata senza l'ironia sulla società che la condanna:

Via del Campo c'è una graziosa
gli occhi grandi color di foglia

tutta notte sta sulla soglia
vende a tutti la stessa rosa.
Via del Campo c'è una bambina
con le labbra color rugiada,
gli occhi grigi come la strada.
Nascon fiori dove cammina.

Via del Campo c'è una puttana
gli occhi grandi colori di foglia
se di amarla ti vien la voglia
basta prenderla per la mano.
[...]
Ama e ridi se amor risponde;
piangi forte se non ti sente.
Dai diamanti non nasce niente
dal letame nascono i fior.

Dai diamanti non nasce niente
dal letame nascono i fior.

Lo schema è ancora quello della ballata che assume un tono quasi di cantilena per la frequente presenza delle anafore: «Via del Campo» all'inizio delle prime strofe, «gli occhi grandi color di foglia» ecc.

Unici due termini *bassi* della composizione sono *puttana* e *letame*. Invece di far cozzare aulico e realistico secondo il procedimento ormai noto, il cantautore pone questa volta *puttana* in parallelo con *graziosa* (usato come sostantivo) e *bambina*, ottenendo il risultato opposto: il vocabolo *basso* risulta innalzato al livello degli altri. Anche un richiamo interno («nascon fiori dove cammina, v. 8; e «dal letame nascono i fior», v. 24 e 26) rientra in questo meccanismo. L'accostamento *letame - bambina*, lungi dall'essere offensivo, si carica di valori positivi, sia per il concetto espresso dall'ultima strofa, sia per il valore evocativo della parola *fior*.

ANTICO RIVISITATO

Un momento di passaggio nella produzione poetica di De André è sicuramente costituito dall'album *La buona novella* (1970), una singolare

e personalissima riproposta della vita di Gesù ispirata dalla lettura dei Vangeli apocrifi[7].

Anche per trattare la materia più alta di tutta la cultura occidentale, è scelta la mediazione dell'immaginario collettivo popolare[8].

De André è stimolato da questo insieme eterogeneo di aneddoti, leggende, ampliamenti della Storia ufficiale, al quale risalgono alcuni elementi molto radicati nella tradizione cristiana (come la grotta o il nome dei Magi).

In questo che è stato definito «il più laico degli atti di fede» (Romana 1991, p. 79), De André propone quella che è una sua «convinzione religiosa»,[9] confermando il ricorso ai suoi stilemi più tipici.

Particolarmente significativa è a questo riguardo la prima canzone del disco: *L'infanzia di Maria*, della quale è opportuno riportare qualche brano:

Forse fu all'ora terza,
forse alla nona,
cucito qualche giglio
sul vestitino alla buona,
forse fu per bisogno
o peggio, per buon esempio,
presero i tuoi tre anni
e li portarono al tempio.
Presero i tuoi tre anni
e li portarono al tempio.

Non fu più il seno di Anna
fra le mura discrete,
a consolare il pianto,
a calmarti la sete;
dicono fosse un angelo

7 Le stesse citazioni che appaiono sulla copertina del disco sono desunte da un volume edito nel 1867 con traduzioni di L. Scarabelli.

8 Roberto Dané così scrive sulla copertina del disco: «Gli Apocrifi sembrano colmare il vuoto dei quattro canonici (...) sull'infanzia di Maria, la storia di Giuseppe, l'infanzia di Gesù e la storia di Erode e Pilato. Ma la differenza più affascinante è l'attenzione che gli autori mettono anche sulla natura comunque "umana" dei loro protagonisti (...)».

9 Già nella canzone *Si chiamava Gesù* (1968) aveva scritto: «non intendo cantare la gloria / né invocare la grazia o il perdono / di chi penso non fu altri che un uomo / come Dio passato alla storia/».

a raccontarti le ore,
a misurarti il tempo
fra cibo e Signore.
A misurarti il tempo
fra cibo e Signore.
[...]

Coro:

Scioglie la neve al sole,
ritorna l'acqua al mare,
il vento e la stagione
ritornano a giocare.
Ma non per te, bambina,
che nel tempio resti china.
Ma non per te, bambina,
che nel tempio resti china.
[...]

Ed ancora:

Coro:

- Sciogli i capelli e guarda,
già vengono! -
- Guardala, guardala, scioglie i capelli,
sono più lunghi dei nostri mantelli,
guarda la pelle tenera, lieve,
risplende al sole come la neve.

Guarda le mani, guardale il viso,
sembra venuta dal Paradiso,
guarda le forme, la proporzione,
sembra venuta per Tentazione.

Guardala, guardala, scioglie i capelli,
sono più lunghi dei nostri mantelli,
guarda le mani, guardale il viso,
sembra venuta dal Paradiso.

Guardale gli occhi, guarda i capelli,
guarda le mani, guardale il collo,
guarda la carne, guarda il suo viso,
guarda i capelli del Paradiso.

Guarda la carne, guardale il collo,
sembra venuta dal suo sorriso,
guardale gli occhi, guarda la neve,
guarda la carne del Paradiso.
[...]

Accanto alle anafore («Forse fu all'ora terza / forse alla nona» vv. 1-2), alle ripetizioni di versi in sequenza («Presero i tuoi tre anni / e li portarono al tempio» vv. 7-8, 9-10; «Ma non per te bambina che nel tempio resti china» vv. 25-26, 27-28 ecc.) e agli altri elementi tipici dei metri e delle forme popolareggianti, ritorna il tentativo di conferire al testo una patina di arcaicità: basti pensare a termini come *terza* e *nona* riferiti alle ore secondo la scansione cronologica antica.

Nel Coro ritroviamo la costante ironica. Rifacendosi al coro delle tragedie antiche ed utilizzando una fitta serie di epanalessi («guardala, guardala» v. 51, «guardala, guardala» v. 59) ripetute sino all'ossessione, De André ironizza su quello che in realtà i sacerdoti stanno facendo: c'è in loro la volontà di affidare a Giuseppe «una figlia di più / senza alcuna ragione» (vv. 81-82):

E si vuol dar marito
a chi non lo voleva,
si batte la campagna,
si fruga la via.
- Popolo senza moglie,
uomini d'ogni leva,
del corpo di una vergine
si fa lotteria. -
Del corpo di una vergine
si fa lotteria.
[...]

Insieme a questi elementi tipici della produzione giovanile, appaiono i primi esempi della sua peculiare produzione linguistica.

Già nell'*Infanzia di Maria* si hanno soluzioni espressive particolari, che violano restrizioni semantiche («presero i tuoi tre anni»; «raccontarti le ore», v. 7; ecc.)[10] o ricorrono ad aggettivazioni inconsuete:

Stelle già dal tramonto
si contendono il cielo a frotte
luci meticolose
nell'insegnarti la notte.
[...]

(*Il ritorno di Giuseppe*)

È stato opportunamente rilevato come proprio a queste composizioni sia legato, in De André, «l'affiorare di una poesia visionaria (...), di immagini e voli linguistici ancora racchiusi in una struttura classica del verso (a rima o ad assonanza baciata (...)) e dello schema armonico, che De André comincerà a sciogliere e modificare di lì a poco» (Fasoli 1989, p. 104).

Secondo Roberto Dané proprio in questa fase De André raggiunge la sua maturità espressiva: il controllo della rima e della metrica gli permette una serie di immagini che «si rincorrono, si sovrappongono, si ammucchiano una contro l'altra dal primo verso all'ultimo»[11].

Esemplare, in proposito, la canzone *Il sogno di Maria*. Il tono fiabesco del racconto (l'annuncio di Maria della sua prossima maternità a Giuseppe) viene completato e arricchito da immagini cariche di potere evocativo:

poi, d'improvviso, mi sciolse le mani
e le mie braccia divennero ali,
quando mi chiese - conosci l'estate -
io, per un giorno, per un momento,
corsi a vedere il colore del vento.
[...]
Le ombre lunghe dei sacerdoti
costrinsero il sogno in un cerchio di voci.

10 Altra ricerca particolare è in *Suzanne*, storia di donna tradotta questa volta dal canadese Leonard Cohen: «E tu vuoi viaggiarle insieme / vuoi viaggiarle insieme ciecamente» (vv. 14-15), (nell'album *Canzoni* del 1974).

11 Presentazione di Roberto Dané sulla copertina del disco.

Con le ali di prima pensai di scappare
ma il braccio era nudo e non seppe volare:
poi vidi l'angelo mutarsi in cometa
e i volti severi divennero pietra,
le loro braccia profili di rami,
nei gesti immobili d'un'altra vita,
foglie le mani, spine le dita.
[...]

Già nel *Ritorno di Giuseppe* la figura di Maria era associata all'immagine del volo («E lei volò fra le tue braccia / come una rondine», vv. 25-26): un abbinamento non certo casuale se il destino di Maria è quello di ascendere in cielo. Nel *Sogno* le braccia stesse di Maria divengono ali con le quali però la fanciulla può percorrere solamente un tracciato già segnato: «con le ali di prima pensai di scappare / ma il braccio era nudo e non seppe volare» vv. 21-22.

L'ORDINE CAOTICO DELLA MATURITÀ

Con *La buona novella* De André sceglie definitivamente la via da seguire: non solo continua la ricerca formale volta alla riscoperta di tradizioni lontane legate al mondo degli umili, ma comincia anche ad avvalersi di tecniche più elaborate.

Dopo la svolta della *Buona novella,* nello stesso disco vi sarà compresenza di ballate e recitativi, esperimenti dialettali e composizioni intimiste a cavaliere tra l'ermetismo e il *nonsense.*

Un punto d'arrivo è costituito dall'album *La cattiva strada,* composto per la più parte insieme a Francesco De Gregori, il cui apporto sarà determinante nell'accentuare l'ermetismo dei testi.

Senza rinnegare l'esperienza degli album precedenti[12], De André mostra la volontà di superare radicalmente gli schemi consueti, sempre avvalendosi dell'arma dell'ironia.

---

12 Significativo a questo proposito è il disco *Storia di un impiegato* (1973) tutto improntato sulla compresenza di due differenti realizzazioni linguistiche: da un lato il mondo reale della *Canzone del maggio* e del *Bombarolo* (in cui troviamo una serie di termini evocatori delle lotte sessantottine: *barricate, granate, pantere* 'auto della polizia', ecc.); dall'altro il flusso libero della coscienza quale si rivela esclusivamente nel mondo onirico (rappresentato da tre canzoni in cui il protagonista sogna). Nella realtà dilatata del sogno la crisi della società dei consumi viene

Proprio prendendosi gioco di sé stesso comporrà una delle sue canzoni più famose: *Amico fragile*, quasi un manifesto della svolta avvenuta:

Evaporato in una nuvola rossa
in una delle molte feritoie della notte
con un bisogno d'attenzione e d'amore
troppo «Se mi vuoi bene, piangi»
per essere corrisposti;
valeva la pena divertirvi le serate estive
con un semplicissimo «Mi ricordo»:
per osservarvi affittare un chilo d'erba
ai contadini in pensione e alle loro donne
e regalare a piene mani oceani
ed altre ed altre onde ai marinai in servizio,
fino a scoprire ad uno ad uno i vostri nascondigli
senza rimpiangere la mia credulità:
perché già dalla prima trincea
ero più curioso di voi,
ero molto più curioso di voi.
E poi sospeso tra i vostri «Come sta?»
meravigliato da luoghi meno comuni e più feroci,
tipo «Come ti senti, amico, amico fragile,
se vuoi potrò occuparmi un'ora al mese di te»
«Lo sa che io ho perduto due figli»
«Signora lei è una donna piuttosto distratta».
E ancora ucciso dalla vostra cortesia
nell'ora in cui un mio sogno,
ballerina di seconda fila,
agitava per chissà quale avvenire
il suo presente di seni enormi
e il suo cesareo fresco,
pensavo è bello che dove finiscono le mie dita
debba in qualche modo incominciare una chitarra.
E poi seduto in mezzo ai vostri arrivederci
mi sentivo meno stanco di voi

---

vista ad esempio attraverso l'immagine d'una madre sepolta «in un cimitero di lavatrici / avvolta in un lenzuolo quasi come gli eroi», vv. 17-18 (*La canzone del padre*).

ero molto meno stanco di voi.
[...]

Si noti la mancata coerenza semantica tra i verbi e i loro complementi: lo sfasamento, la mancata concretizzazione dei presupposti logici contribuiscono a dare vita a immagini insolite o criptiche come «potevo attraversare litri e litri di corallo», v. 44 o «seduto in mezzo ai vostri arrivederci», v. 31.

Altre volte si gioca sul rifrangersi di termini semanticamente collegati; è il caso per esempio dell'isotopia marina: «[...] *oceani* / ed altre ed altre *onde* ai *marinai* in servizio [...]» vv. 10-11 [il corsivo è nostro].

Parodizzando i temi dell'incomunicabilità e dei «luoghi comuni feroci» De André ci offre i *calembours* più carichi di sarcasmo nei confronti della società: «[...] Lo sa che io ho perduto due figli /- signora lei è una donna piuttosto distratta»; vv. 21-22[13].

La peculiarità delle immagini mette in risalto un approdo ulteriore del suo *iter* evolutivo: il surrealismo francese e la figura di Jacques Prévert in particolare[14]. Al surrealismo riconducono la sintassi franta, l'accostamento inatteso di parole e cose (la «scatola di legno» in grado di dire «perderemo», v. 41; l'assunzione di un «cannibale al giorno», v. 44 per insegnare la «distanza dalle stelle», v. 45).

La coerenza interiore è salva: quale può essere infatti l'evoluzione d'un poeta che a «(...) a dodici anni parlava francese in casa col babbo, a diciotto aveva letto tutti i poeti francesi (...)[15]», amante di Brassens, anarchico e volto alla ricerca di forme nuove, se non l'accostamento ad uno dei movimenti più disgreganti della cultura novecentesca?

Partendo da queste nuove premesse, le scelte formali di De André saranno condizionate dalla compresenza di piani linguistici distinti sovrapposti ma accomunati da una sorta di continuità ideale interiore.

---

13 In particolare, il passo appena citato, ricorda la battuta di Lady Bracknell nell'*Importanza di chiamarsi Ernesto* di Wilde rivolta a Mr. Worthing: «la perdita di un genitore si può considerare una disgrazia. La perdita di entrambi rasenta invece la sbadataggine».

14 Anche la ripetizione d'una parola all'inizio d'ogni verso (nella fattispecie «potevo stuzzicare i pantaloni della sconosciuta / [...] potevo chiedere a uno qualunque dei miei figli / [...] potevo barattare la mia chitarra e il suo elmo [...]») potrebbe ricordare i testi delle "canzoni" di Prévert. Cfr ad esempio: «Quand le lionceau dejeune / la lionne rajeunit /Quand le feu reclame sa part la terr rougit / Quand la mort lui parle de l'amour / la vie fremit / Quand la vie lui parle de la mort / l'amour sourit» (Prévert 1960, p. 200).

15 Mario Luzzato Fegiz sulla copertina d'una raccolta di canzoni del 1991(*Il viaggio*).

Nell'album *Rimini* (1978) vengono messe a frutto intuizioni e innovazioni prima solo accennate.

Sulla scia di *Amico fragile* nasceranno canzoni come *Volta la carta, Coda di lupo* e *Parlando del naufragio del London Valour,* in cui De André ricorre talvolta al *non sense.*

Volta la carta è una ballata ispirata dalla visione dei tarocchi:

C'è un bambino che sale un cancello
ruba ciliegie e piume d'uccello
tira sassate non ha dolori
volta la carta c'è il fante di cuori.
Il fante di cuori che è un fuoco di paglia
volta la carta il gallo ti sveglia
Angiolina alle sei di mattina s'intreccia i capelli
[con foglie di ortica
Ha una collana di ossi di pesca la gira tre volte
[intorno alle dita
Ha una collana di ossi di pesca la conta tre volte
[in mezzo alle dita.
[...]
Madamadorè ha perso sei figlie
tra i bar del porto e le sue meraviglie
Madamadorè sa puzza di gatto
volta la carta e paga il riscatto
paga il riscatto con le borse degli occhi
piene di foto di sogni interrotti
Angiolina ritaglia giornali si veste da sposa canta vittoria
chiama i ricordi col loro nome volta la carta e finisce in gloria
chiama i ricordi col loro nome volta la carta e finisce in gloria.

La struttura ritmica della ballata è pressoché uguale a quella di sempre (con riprese e ritornelli); ciò che cambia è l'uso delle immagini che rendono il ritmo concitato del girare le carte.

Accanto a versi giocati sull'assurdo («Mia madre e il mulino son nati ridendo / volta la carta c'è un pilota biondo. / Pilota biondo camicie di seta / cappello di volpe sorriso d'atleta», vv. 24-27), ritroviamo brani interi in cui si attinge all'immaginario popolare e alla filastrocca infantile «Madamadorè» del verso 31[16].

16 Già in *Girotondo* (contenuta nell'album *Tutti morimmo a stento* del 1970) De André

Un capolavoro è sicuramente *Coda di lupo*, la storia di «un indiano degli anni Settanta che non fuma il calumet della pace con il *leader* sindacale all'Università di Roma Little-Big-Horn» (Fasoli 1989, p. 185), tutta giocata su doppi sensi e rimandi continui, richiami alla realtà italiana degli Anni di piombo studiata in parallelo con le guerre dei pellirosse del XIX secolo.

E forse avevo diciotto anni e non puzzavo più di serpente
possedevo una spranga un cappello e una fionda
e una notte di gala con un sasso a punta
uccisi uno smocking e glielo rubai
e al dio della Scala non credere mai.
[...]
Ed ero già vecchio quando vicino a Roma a Little-Big-Horn
capelli corti generale ci parlò all'Università
dei fratelli tute blu che seppellirono le asce
ma non fumammo con lui non era venuto in pace
e a un dio fatti il culo non credere mai.
E adesso che ho bruciato venti figli sul mio letto di sposo
che ho scaricato la mia rabbia in un teatro di posa
che ho imparato a pescare con le bombe a mano
che mi hanno scolpito in lacrime sull'arco di Traiano
con un cucchiaio di vetro scavo nella mia storia
ma colpisco un po' a casaccio perché non ho più memoria
e a un dio senza fiato non credere mai.

In *Parlando del naufragio della London valour* De André raggiunge la fase più originale della sua maturità espressiva; accompagnandosi con il «recitato» raggiunge l'apice della sua figuralità, mascherandola a volte col gioco dell'assurdo: da dislocazioni anomale che danno il senso dell'artificio («i marinai foglie di coca digeriscono in coperta», v. 1) a punte di *nonsense* totale («il poeta metodista ha spine di rosa nelle zampe», v. 12).

Ecco il brano:

I marinai foglie di coca digeriscono in coperta

---

s'era sbizzarrito in una sorta di *danse macabre* post-moderna di ludici bambini impazziti dopo la guerra atomica, scandita -in tutte le sue fasi- dal ritornello infantile *Marcondiro 'ndera*.

il capitano ha un amore al collo venuto
[apposta dall'Inghilterra
il pasticciere di via Roma sta scendendo le scale
ogni dozzina di gradini trova una mano da pestare
ha una frusta giocattolo sotto l'abito da the.
[...]
E le ancore hanno perduto la scommessa e gli artigli
i marinai uova di gabbiano piovono sugli scogli
il poeta metodista ha spine di rosa nelle zampe
per fare pace con gli applausi per sentirsi più distante
la sua stella si è oscurata da quando ha vinto
[la gara di sollevamento pesi.
E con uno schiocco di lingua batte il capo dalla riva
ruba l'amore del capitano attorcigliandole la vita
il macellaio mani di seta si è dato un nome da battaglia
tiene fasciate dentro il frigo nove mascelle antiguerriglia
ha un grembiule antiproiettile tra il giornale e il gilet.
E il pasticciere e il poeta e il paralitico e la sua coperta
si ritrovarono sul molo con sorrisi da cruciverba
a sorseggiarsi il capitano che si sparava negli occhi
e il pomeriggio dimenticarlo con le sue pipe e i suoi scacchi
e si fiutarono compatti nei sottintesi e nelle azioni
contro ogni sorta di naufragi e di altre rivoluzioni
e il macellaio mani di seta distribuì le munizioni.

Vi è dunque una sorta d'esasperazione delle premesse simboliste presenti nei primi componimenti innovativi. Il gioco dei significanti, il ritmo delle consonanze alternato con rime baciate tradizionali (*azioni*: *rivoluzioni*: *munizioni*; *artigli*: *scogli*: *battaglia*: *antiguerriglia*; ecc.) contribuiscono in maniera evidente a dare risalto ad un testo che punta tutto su quella che potremmo chiamare «comunicabilità intravista».

Così le immagini di De André s'arricchiscono di nuovi sottintesi. Il ritratto della moglie del capitano («ha un amore al collo venuto apposta dall'Inghilterra», v. 2) assume consistenza di figura viva; le immagini si animano e si personificano.

De André crea metafore interne giocando con le singole parole: i fucili mitragliatori sono «mascelle antiguerriglia» (v. 18), pronte a mordere; il rumore improvviso, ignoto, diventa «uno schiocco di lingua» (v. 15) che «ruba l'amore del capitano attorcigliandole - ormai il semplice ritratto è diventato donna in carne e ossa - la vita» (v. 16).

Il tono grottescamente epico è ribadito da certi appellativi formulari legati alla quotidianità più trita. Abbiamo infatti «il macellaio mani di seta», ma anche «il pasticciere di via Roma» ed il «paralitico» che (in un'altra strofa) «ride con gli occhi al circo Togni quando l'acrobata sbaglia il salto» (v. 9).

Il quotidiano, assunta l'aura del mito, è riscontrabile in espressioni come «si ritrovarono sul molo con sorrisi da cruciverba» (v. 21)[17], provocanti una sorta d'alienazione per quella che non è più una narrazione di vita ma una copia deformata della vita stessa.

TRA DIALETTO E LINGUA LETTERARIA

La personale manipolazione di stili differenti - legati alla volontà di adeguare la forma ad un interiore percorso ideologico è evidente soprattutto nell'ultimo album: *Le nuvole*, una sorta di traguardo in cui confluiscono, rinnovandosi, tutte le sperimentazioni linguistiche del passato.

Va notata innanzitutto la compresenza di dialetto e lingua: in questo caso più che in altri la lingua adottata acquista una connotazione spiccatamente sociologica poiché l'italiano (in cui sono composti i testi del lato A) risulta l'idioma del potere e delle «nuvole», e il dialetto (in cui sono invece i testi del lato B), quello del popolo. E così nel disco i due modi di esprimersi trovano entrambi spazio ma non s'incontrano «perché quando mai il potere si è preoccupato di comprendere il popolo?» (Romana 1991: 154).

Particolarmente significativo per il lato A il testo di *Ottocento* che ricorda i modi dell'opera buffa sette-ottocentesca e in cui De André attacca «l'etica brutale del capitalismo e la doppiezza della morale cattolico-borghese» (Romana 1991, p. 153):

Cantami di questo tempo
l'astio e il malcontento
di chi è sottovento
e non vuol sentir l'odore
di questo motor

17 Si fa sicuramente riferimento alle fotografie di personaggi del mondo dello spettacolo esposte sulla prima pagina della *Settimana enigmistica*.

che ci porta avanti
quasi tutti quanti
maschi, femmine e cantanti
su un tappeto di contanti
nel cielo blu.

Figlia della mia famiglia
sei la meraviglia
già matura e ancora pura
come la verdura di papà.

Figlio bello e audace
bronzo di Versace
figlio sempre più capace
di giocare in Borsa
di stuprare in corsa e tu
moglie dalle larghe maglie
dalle molte voglie
esperta di anticaglie
scatole d'argento ti regalerò.
Ottocento
Novecento
Millecinquecento scatole d'argento
fine Settecento ti regalerò.
[...]
Figlio figlio
povero figlio
eri bianco e vermiglio
quale intruglio ti ha perduto nel Naviglio
figlio figlio
unico sbaglio
annegato come un coniglio
per ferirmi, pugnalarmi nell'orgoglio
a me a me
che ti trattavo come un figlio
povero me
domani andrà meglio

Ein klein pinzimonie
wunder matrimonie

krauten und erbeeren
und patellen und arsellen
fischen Zanzibar
und einige krapfen
früer vor schlafen
und erwachen mit walzer
und Alka -Seltzer für
dimenticar[18]

L'ironia, fortemente esibita, è legata linguisticamente a certi arditi accostamenti che creano un effetto di sorpresa come nel caso di «bronzi di Versace» (v. 16); o dei due versi rimati «di giocare in Borsa / di stuprare in corsa» (vv. 18-19).

Non mancano in questo testo richiami dotti: così il «figlio, figlio / povero figlio / (...) bianco e vermiglio» (vv. 36-38) appare come una ripresa dei modi drammatici del «pianto della Madonna» iacoponica[19]. Ma, a differenza delle prime prove, ora la rottura coinvolge l'intero sistema linguistico. All'italiano arcaico si contrappone il tedesco maccheronico, di forte effetto straniante, dell'ultima strofa citata.

Altro testo significativo in questo senso è la satira apocalittica *La domenica delle salme*. De André attua qui l'espediente del cambio di fonema a lui già noto (*salme - palme*, si pensi in *Ottocento* alla rima *borsa: corsa*[20] *di gusto scapigliato*)[21]:

Tentò la fuga in tram
verso le sei del mattino
dalla bottiglia di orzata
dove galleggia Milano

18 È presente a fronte la traduzione: «Un piccolo pinzimonio / splendido matrimonio / cavoli e fragole / e patelle ed arselle / pescate a Zanzibar / e qualche krapfen / prima di dormire / ed un risveglio con walzer / e un'Alka - Seltzer per / dimenticar».

19 Si tratta dei versi della lauda *Donna del Paradiso* di Iacopone da Todi, già peraltro ripresi da De André nelle *Tre madri* per la ripetizione insistente di *figlio* (es. «figlio nel sangue, figlio nel cuore [...] » (v. 15); e per l'associazione *figlio-giglio* in *Si chiamava Gesù* («[...] di Maria dicono fosse il figlio / sulla croce sbiancò come un giglio» (vv. 31-32), e nella *Città vecchia* in senso ironico: (riferendosi ai ladri e agli assassini) «se non sono gigli son pur sempre figli [...]» (v. 63).

20 I termini borsa e corsa non hanno in comune solo il significante ma l'appartenenza al campo semantico delle frenetiche città capitalistiche che De André stigmatizza in questo disco.

21 Per soluzioni consimili in Arrigo Boito cfr. Serianni 1990, p. 145.

non fu difficile seguirlo
il poeta della Baggina
la sua anima accesa
mandava luce di lampadina
gli incendiarono il letto
sulla strada di Trento
riuscì a salvarsi dalla sua barba
un pettirosso da combattimento.
[...]
la scimmia del quarto Reich
ballava la polka sopra il muro
e mentre si arrampicava
le abbiamo visto tutti il culo
la piramide di Cheope
volle essere ricostruita in quel giorno di festa
masso per masso
schiavo per schiavo
comunista per comunista
[...]
Nell'assolata galera patria
il secondo secondino
disse a «Baffi di Sego» che era il primo
- si può fare domani sul far del mattino -
e furono inviati messi
fanti cavalli cani ed un somaro
ad annunciare l'amputazione della gamba
di Renato Curcio
il carbonaro
il ministro dei temporali
in un tripudio di tromboni
auspicava democrazia
con la tovaglia sulle mani e le mani sui coglioni
- voglio vivere in una città
dove all'ora dell'aperitivo
non ci siano spargimenti di sangue
o di detersivo -
a tarda sera io e il mio illustre cugino De Andrade
eravamo gli ultimi cittadini liberi
di questa famosa città civile
perché avevamo un cannone nel cortile.

La domenica delle salme
nessuno si fece male
tutti a seguire il feretro
del defunto ideale
la domenica delle salme
si sentiva cantare
- quant'è bella giovinezza
non vogliamo più invecchiare -

Gli ultimi viandanti
si ritirarono nelle catacombe
accesero la televisione e ci guardarono cantare
per una mezz'oretta
poi ci mandarono a cagare
- voi che avete cantato sui trampoli e in ginocchio
coi pianoforti a tracolla vestiti da Pinocchio
voi che avete cantato per i longobardi
e per i centralisti
per l'Amazzonia e per la pecunia
nei palastilisti
e dai padri Maristi
voi avevate voci potenti
lingue allenate a battere il tamburo
voi avevate voci potenti
adatte per il vaffanculo.
[...]

Ritroviamo anche in questo testo immagini care al primo De André, citazioni dotte (come ad esempio il richiamo a «Baffi di Sego» (v. 40) - gendarme austriaco in una satira di Giuseppe Giusti[22] o a Lorenzo il Magnifico («quant'è bella giovinezza» v. 65).

De André continua a sorprendere: nel violento attacco («le troie di regime», v. 15; «lingue [...] / adatte per il vaffanculo», vv. 80-81; ecc.) scagliato contro il mondo di fine del millennio emerge ancora, masche-

22 De André pone note esplicative alla canzone sulla busta interna del disco. Nel fare questo c'è il duplice intento di ironizzare sul suo stesso lavoro alla maniera gaddiana e di "educare" quel popolo che, come abbiamo visto, necessita di spiegazioni per comprendere la lingua del potere.

rato, nascosto e cucito attorno al verso libero e al di fuori degli schemi classici, lo stesso *vituperium* di sempre.

Tutti i modi (e le forme) sono strumento utile per "ridicolizzare". Il testo si presenta così come una *summa* delle innovazioni stilistiche di De André, comprendendo e superando la linea tradizionale del cantautore. La parodia della società contemporanea avviene attraverso la mediazione dei capisaldi della storia umana rivisitati in funzione simbolica («la piramide di Cheope», v. 25; «Gli ultimi viandanti / si ritirarono nelle catacombe», vv. 67-68; «la scimmia del quarto Reich», v. 21). Si corrode il potere dei mass-media troppo sfruttati -neanche i cantautori si salvano[23]- e della moda[24]; si denunciano la crisi dei valori ed il facile ottimismo di una società allo sbando.

23 Si rilevano ermetici richiami a colleghi di De André: il cenno all'Amazzonia (v. 75) si rivolge ad esempio con buona probabilità a Sting, da tempo notoriamente impegnato nella difesa della foresta amazzonica.

24 Da notare l'insolita creazione di *palastilisti*, sicuro riferimento al milanese Palatrussardi.

Umberto D'Angelo, Cristina Faloci, Rosa Fonzi,
Lucilla Pizzoli, Giovanna Santini

FRANCESCO DE GREGORI

Francesco De Gregori nasce a Roma nel 1951; verso la fine degli anni Sessanta comincia a cantare al *Folkstudio*, dove incontra Antonello Venditti, insieme al quale incide il primo disco, *Theorius campus* (1972). Con l'album successivo *Alice non lo sa...* (1973) raggiunge la notorietà. Fondamentali per la sua formazione musicale sono i due cantautori Leonard Cohen, citato esplicitamente in alcune canzoni, e Bob Dylan; di quest'ultimo, De Gregori introduce in Italia il modo originale di fare canzoni (con uno stile che si trova, ad esempio, in maniera evidente nei pezzi strumentali dell'album *La Donna cannone*).

Il terzo disco, *Francesco De Gregori* (1974), segna l'ingresso ufficiale nella RCA e con *Rimmel* (1975) avviene l'affermazione definitiva, sancita anche dalla contemporanea collaborazione con Fabrizio De André per *Volume 8*.

Nel 1976 esce *Bufalo Bill*; il 2 aprile dello stesso anno, in un concerto al Palalido di Milano, De Gregori subisce una contestazione politica da parte di alcuni gruppi di controcultura presenti tra il pubblico. Questo episodio innesta una crisi che si risolve nel 1978 con l'uscita dell'album *De Gregori* e il sodalizio con Lucio Dalla, insieme al quale si esibisce in una serie di concerti dai quali vengono ricavati il disco *Banana Republic* (1979) e un film.

Nel 1983 il regista Roberto Russo chiede a De Gregori di comporre la colonna sonora per il proprio film *Flirt*: è la più importante esperienza del genere per il cantautore, che realizza il mini-album *La donna cannone*. La canzone che dà il titolo al disco diventa una delle sue canzoni-simbolo, insieme ad *Alice* e *Rimmel*.

Con i dischi successivi, *Scacchi e tarocchi* del 1985, *Terra di nessuno* del 1987, *Miramare 19.4.89* del 1989, si sviluppa sempre di più l'interesse per i temi sociali, peraltro già presente in parte nella produzione precedente. L'ultimo album è *Canzoni d'amore* del 1992 che, a dispetto del titolo, conferma questa tendenza.

NIENTE DA CAPIRE

In più di un'occasione Francesco De Gregori ha ribadito di non voler essere considerato un poeta[1]; tuttavia «in vari momenti si ha l'impressione che [...] abbia un conto in sospeso con la scrittura e i poeti», tanto che spesso «ritorna sull'argomento quasi in un confronto/scontro a distanza, quasi in un rapporto di odio/amore non risolto». (Bovo 1990, p. 133). In molte canzoni compare la figura del poeta, per lo più connotata negativamente. Si dice, per esempio, nelle *Storie di ieri*: «Mussolini ha scritto anche poesie / i poeti che brutte creature / ogni volta che parlano è una truffa» (vv. 14-16); e ancora, in *Piano bar*: «È un pianista di piano bar / è un poeta di varietà non cercare di vederlo piangere perché piangere non sa» (vv. 22- 25)[2]. In *Poeti per l'estate* già con il titolo, che riecheggia ironicamente l'espressione "canzoni per l'estate", si arriva a un attacco diretto:

Vanno a due a due i poeti verso chissà che luna
Amano molte cose, forse nessuna
Alcuni sono ipocriti e gelosi come gatti
Scrivono versi apocrifi, faticosi e sciatti
Sognano di vittorie e premi letterari
Pugnalano alle spalle gli amici più cari
Quando ne trovano uno ubriaco in un fosso
Per salvargli la vita gli tirano addosso
Però quando si impegnano lo fanno veramente
Convinti come sono di servire alla gente
E firmano grandi appelli per la guerra e la fame
Vecchi mosconi ipocriti, vecchie puttane
Vanno a due a due i poeti e poi ritornano quasi sempre
Come gli alberi di Natale quando arriva dicembre
Si specchiano nelle vetrine dentro ai loro successi
Poveri poeti soliti, quasi sempre gli stessi

---

1 In un'intervista a «Ciao 2001» (n. 40, 1983, p. 66) De Gregori ha detto: «Sono sempre stato convinto che la musica non è poesia, che le canzoni non sono poesie e che quindi non vanno lette, bensì ascoltate»; in un'altra intervista, nella quale gli si chiedeva se avesse mai avuto voglia di scrivere «qualcosa di lirico del tutto staccato dalla musica» ha risposto: «Poesie, no. Non mi sento affatto un poeta. L'idea di mettermi a scrivere poesie mi è distantissima». («Ciao 2001», n. 44, 1990, p. 6).

2 Il riferimento probabile è ad Antonello Venditti.

Però l'avvenimento, il più spettacolare
È quando in televisione li vedi arrivare
Profetici e poetici, sportivi ed eleganti
Pubblicare loro stessi come fanno i cantanti
Vanno a due a due i poeti, traversano le nostre stagioni
E passano poeti brutti e poeti buoni
[...]

Ma i due mondi, quello della poesia e quello della canzone, pur diversi, si intrecciano: gran parte della critica ha considerato De Gregori «il più delicato, elegante e sfumato dei poeti della canzone italiana» (Castaldo 1987, p. 20) alla quale avrebbe imposto «una raffinatezza di linguaggio inedita» (Castaldo 1989, p. 9)[3]. Questa impressione di delicatezza, legata alle canzoni che l'hanno portato al successo, sembra dovuta almeno in parte ad un lessico controllato che ammette di rado forti cadute di tono[4], a un repertorio di rime facili e all'orecchiabilità della musica. Basti pensare a *Buonanotte fiorellino*, testo scritto su una semplicissima melodia in tre tempi, un valzer[5]:

Buonanotte buonanotte amore mio
buonanotte tra il telefono e il cielo
ti ringrazio per avermi stupito
per avermi giurato che è vero
il granturco nei campi è maturo
ed ho tanto bisogno di te
la coperta è gelata e l'estate è finita
buonanotte questa notte è per te.
Buonanotte buonanotte fiorellino
buonanotte tra le stelle e la stanza

3 A questo proposito anche Lucio Dalla ha ammesso di aver imparato la cura per la forma letteraria da De Gregori reputandolo il più efficace e il più elegante in questo senso.

4 In una recente intervista a «TV Sorrisi e Canzoni», (set. '92, p. 94) all'osservazione di Gherardo Gentili: «Tu usi un linguaggio pulitissimo, mai una parolaccia...», De Gregori replicava: «Non è autocensura, né moralismo. Una volta è sfuggito anche a me un *culo di gomma*», riferendosi ad un'espressione presente in *Buffalo Bill*.

5 «[...]*Buonanotte fiorellino* l'ho scritta perché volevo fare una canzone apparentemente dolce, poi tutto sommato tragica, non so se poi la gente se ne accorge, comunque volevo anche scandalizzare quelli che si aspettavano da me sempre le cose impegnate, le cose pallose; volevo rivendicare il diritto di fare un valzer "musette"» (Romano-Giaccio-Piferi 1980, p. 61).

per sognarti devo averti vicino
e vicino non è ancora abbastanza
ora un raggio di sole si è fermato
proprio sopra il mio biglietto scaduto
tra i tuoi fiocchi di neve e le tue foglie di tè
buonanotte questa notte è per te.
[...]

Ma la caratteristica di De Gregori non è certo l'elementarità. Talvolta l'estrema concentrazione del discorso, dovuta alla preferenza per le frasi ellittiche[6], ha fatto considerare ermetiche alcune canzoni[7], in cui i fatti vengono lasciati volutamente in secondo piano: storie e sensazioni vengono raccontate senza rispettare la consequenzialità; immagini, concetti, ricordi vengono semplicemente giustapposti. Si veda per esempio il ritornello di *Marianna al bivio*:

Quattro porte, quattro verità
e ognuna sorrideva
e un palazzo di granito
con un uomo che gridava
e la luna che sembrava una patata
ma Suzanne non l'ho dimenticata
[...]

---

6 «Cerco la sintesi e una certa nudità di espressione» diceva De Gregori a Gherardo Gentili nell'intervista in «TV Sorrisi e canzoni», set. '92, p. 94.

7 A questo proposito Gino Castaldo (Castaldo 1989, p. 9) parla di «immagini sofisticate, accostamenti audaci, talvolta effettivamente troppo compiuti nella loro ermetica evanescenza» riferendosi a frasi tipo «buonanotte tra il telefono e il cielo» (in *Buonanotte fiorellino*, v. 2). In una intervista a Pino Caffarelli («ciao 2001», n. 44, 1990, p. 6) alla domanda «siamo alla solita polemica sull'ermetismo, no?» De Gregori rispondeva: «Sì, poi io sono... riuscito ad essere ermetico per un certo periodo della mia vita artistica e didascalico per un altro periodo, senza passare mai per la comprensibilità... Credo che in realtà tutto sia comprensibile, basta che lo si voglia. In realtà il disco (*Niente da capire*, uno dei tre Album dal vivo del 1990 n.d.r.) potevo chiamarlo "Niente da spiegare"...». E di nuovo in un'intervista radiofonica («Radio Verde Rai» 21-9-1992): «Probabilmente una delle scorciatoie di chi fa il mestiere di critico musicale è anche quella di dare delle etichette ad ognuno di noi e poi quando si tratta di descrivere il suo ultimo lavoro, il suo ultimo concerto si va a aprire l'archivio mentale o anche l'archivio vero e si dice - ...allora, De Gregori... ah!, ermetico!, oppure ...Guccini... popolaresco, carducciano e forte bevitore...oppure ... Dalla... c'ha il baschetto e suona bene... smonta il clarinetto nei suoi concerti... Venditti... core de Roma - sono un po' tutti luoghi comuni, non credo che abbiano riscontri nella realtà.»

Qui le immagini scorrono come evocate in un flusso di coscienza: «le canzoni [...] sono ricche di notazioni il cui tessuto logico-connettivo sfugge spesso, per lasciare spazio ad interpretazioni diverse» (Baldazzi, Clarotti, Rocco 1990, p. 216). Il problema dell'incomprensibilità dei testi, rilevato soprattutto nei primi tre dischi[8] e forse esagerato dalla critica, è stato affrontato a volte dallo stesso De Gregori: «Non mi piace spiegare il perché e il percome sono nate le mie canzoni»[9], «mi piace che una mia canzone possa essere letta in due modi, possa voler dire due cose insieme» (Romano-Giaccio-Piferi 1980, p. 42).

Significativo è il caso di *Rimmel*:

E qualcosa rimane
fra le pagine chiare e le pagine scure
e cancello il tuo nome dalla mia facciata
e confondo i miei alibi e le tue ragioni...
i miei alibi e le tue ragioni.
Chi mi ha fatto le carte
mi ha chiamato vincente ma uno zingaro è un trucco
e un futuro invadente fossi stato un po' più giovane
l'avrei distrutto con la fantasia
l'avrei stracciato con la fantasia.
Ora le tue labbra
puoi spedirle
a un indirizzo nuovo
e la mia faccia
sovrapporla a quella
di chissà chi altro
ancora i tuoi quattro assi
bada bene di un colore solo
li puoi nascondere
o giocare come vuoi...
o farli rimanere buoni amici
come noi.
Santa voglia di vivere
e dolce venere di Rimmel
come quando fuori pioveva e tu mi domandavi
se per caso avevo ancora quella foto

8 *Theorius campus* (1972), *Alice non lo sa* (1973), *Francesco de Gregori* (1974).
9 Intervista a «Ciao 2001», n. 30, 1979, p. 12.

in cui tu sorridevi e non guardavi.
[...]

Numerose sono qui «le metafore evocative senza nessi logici» (Pintor 1990, p. 168)[10] riconducibili, tuttavia a un medesimo campo semantico, quello della carta: dalle pagine alla facciata, dai tarocchi, che lui avrebbe *stracciato* perché indicano «un futuro invadente», alla metafora verbale dello *spedire* le labbra come fossero una lettera, dal sovrapporre le facce degli uomini, alla fotografia fino alle carte da gioco[11].

TUTTO PIÙ CHIARO CHE QUI: SINTASSI E STILE

Più volte De Gregori ha affermato di aver presente, nello scrivere, un interlocutore; nella prima produzione, dove in genere la tematica è più personale, si rivolge a una singola persona che fa parte del suo privato o del suo immaginario, spesso una donna, oppure all'ascoltatore. Si pensi alla seconda parte di *Niente da capire* (vv. 16-29).

Se *tu* fossi di ghiaccio e *io* fossi di neve
che freddo amore *mio*, pensaci bene a far l'amore
È giusto quel che dici, ma i *tuoi* calci fanno male
Io non *ti* invidio niente e non ho niente di speciale
Ma se i *tuoi* occhi fossero ciliegie
Io non ci troverei niente da dire
e non c'è niente da capire.
È troppo tempo amore che *noi* giochiamo a scacchi

10 È interessante l'intero articolo, nel quale tra l'altro, si considera «un flagrante reato di lesa cultura» ogni accostamento ad autori di alto livello poetico. D'altra parte in un'intervista di Gherardo Gentili che gli domandava: «La semplicità dei tuoi testi somiglia a quella del poeta, premio nobel, Eugenio Montale, che si definiva "scabro ed essenziale". È voluta o è un dono di natura?», De Gregori ha risposto: «Se è un complimento, lo accetto, sia pure con imbarazzo. Ma non mi trova d'accordo: [...] la poesia è una cosa e i testi delle canzoni sono un'altra.» («TV Sorrisi e canzoni», set. '92, p. 94).

11 Infatti «come quando fuori piove[va]» (v. 31) è la formula che viene normalmente utilizzata per ricordare l'ordine dei semi: cuori, quadri, fiori e picche. Il tema delle carte che indicano il destino è ricorrente: «chi ha guardato le mie carte / sa che forse la mia vita è già decisa», in *Marianna al bivio*, vv. 32- 33, «giocando a carte con il suo destino», in *Renoir*, v. 13.

mi dicono che stai vincendo e ridono da matti
ma *io* non lo sapevo che era una partita
posso dar*te*la vinta e tener*mi* la *mia* vita
però se un giorno tornerai da queste parti
riporta*mi* i *miei* occhi e il *tuo* fucile
e non c'è niente da capire.

Accanto ad un *io* continuamente iterato, compare quel *tu* da quale egli vuol essere ascoltato[12] e, paradossalmente, capito. Proprio in questo disco, definito dallo stesso cantautore[13] molto personale, su undici testi, ben sette sono rivolti ad un singolo destinatario[14].

Del desiderio di comunicare è indicativo il ricorrere al discorso diretto. È quasi sempre De Gregori che parla, come ad esempio in *Souvenir*:

Niente luna questa sera
niente gatti sopra il tetto
i miei sogni sono tutti
rotolati sotto al letto
e nel buio con la lingua
conto i denti che mi restano
domani che farò
ragazza mia
dei tuoi pensieri magri
Sul campanile nevica
d'accordo ma purtroppo
ho solo una camicia
e francamente non mi basta
e faccio di mestiere
il venditore di risate
al circo che si tiene il lunedì

12 Un interlocutore particolare compare nelle canzoni in forma di preghiera come *Santa Lucia* e *Gesù bambino*, oppure in *Terra e acqua* ai vv. 3-4 («aiutami Signore mio a dire acqua e terra») e nel *Canto delle sirene*: «Aiutaci o Signore, / perdonaci la vita intera» (vv. 57-58).

13 Andrà precisato che a *cantautore* De Gregori preferisce cantante o musicista: «Perché a me diverte molto più cantare che scrivere. Quando riempio un modulo alla voce "professione" metto cantante»; *cantautore* è per lui una «parola spuria, come sostenne Michele Staniere, tipo *doppiobrodo* o *maxicono*.» («Sette», set./ott. '92, p. 47).

14 Oltre a *Niente da capire, Dolce amore del Bahia, Informazioni di Vincent, Giorno di pioggia, Chissà dove sei* e *Souvenir*.

ragazza mia
ci andresti mai
[...]

Compaiono connettivi tipici dello stile colloquiale: *d'accordo*, *purtroppo*, *francamente*, *per caso*, *mica*[15]. Già da questi elementi si può comprendere quanto la discorsività sia rilevante nei testi di De Gregori. Ma, sebbene si ricorra al parlato, questo raramente si fa andante o volgare; si arriva tutt'al più a dire: «però Giovanna è stata la migliore / faceva dei giochetti da impazzire» (vv. 6-7)[16], in *Niente da capire*; «e a me di lei, non me n'è fregato niente mai» (v. 7), in *Informazioni di Vincent*; «levato il piccolo Ninetto scemo» (v. 11) in *Ninetto e la colonia*; «i miei amici lo sai [...]/ sono tutti fregati, sono tutti in galera» (v. 12-13), nella *Campana*; «tutti a caccia a una donna e via» (v. 10), in *Banana republic*; «sotto la luna puttana [...]» (v. 28), «che cosa gliene frega di trovarsi in mezzo al mare» (v. 34) in *Ma come fanno i marinai*[17].

Il linguaggio resta sempre quello dell'autore, anche quando il punto di vista è quello di un personaggio (*Due zingari*, *Generale*). Rari gli intenti mimetici, come accade ad esempio in *Pablo*[18]:

Mio padre seppellito un anno fa,
nessuno più coltivare la vite

---

15 Altri esempi: «*con rispetto parlando* [...]» (v. 13) in *Chissà dove sei*; «*Ci scommetto* che nevica,[...] *ci scommetto* dal freddo che fa» (vv. 3-4), «*È un peccato davvero*, ma io già lo sapevo / che *comunque* non potevi esser tu» (vv. 7-8) in *Natale*; «Ora i tempi *si sa* che cambiano» (v. 17), «*Sicuramente* esiste un uomo migliore» (v. 20) in *Renoir*; «I miei amici, *lo sai* sono tutti in galera» (v. 12), nella *Campana*.

16 L'espressione fu, all'epoca, censurata dalla RAI e sostituita con: «però Giovanna io me la ricordo / ma è un ricordo che vale dieci lire» (cfr. Romano, Giaccio, Piferi 1980, p. 44-45).

17 Scritta con Lucio Dalla.

18 «Giaccio: "Perché proprio un emigrante spagnolo?" De Gregori: "Ma perché in tutte le canzoni che ho sentito sull'emigrazione c'era sempre un'immagine abbastanza stereotipa dell'emigrante italiano, che è giusta fra l'altro, però volendo fare un'altra canzone sull'emigrazione, ho pensato di allargare il discorso e di parlare anche degli altri compagni emigrati, parlare anche della Spagna che era... che è tuttora, forse allora più di adesso, in una situazione piuttosto critica dal punto di vista della democrazia, e questo tra l'altro mi forniva lo spunto per fare il discorso vero della canzone, che è il rapporto di due emigranti diversi per lingua, per tradizioni, idee, e parlare di questa loro incapacità a comunicare realmente, a intendersi e anche a difendersi; sono due emigranti di quelli che non tornano mai a votare, di quelli che alla fine si fanno pagare e si fanno ammazzare» (in Romano-Giaccio-Piferi 1980, pp. 60-61).

verderame sulle sue poche poche unghie
e troppi figli da cullare.
E il treno io l'ho preso e ho fatto bene
spago sulla mia valigia non ce n'era
solo un po' d'amore la teneva insieme,
solo un po' di rancore la teneva insieme.
Il collega spagnolo non sente e non vede
ma parla del suo gallo da battaglia
e la latteria diventa terra
prima parlava strano e io non lo capivo
però il pane con lui lo dividevo
e il padrone non sembrava poi cattivo
[...]
Hanno ammazzato Pablo, Pablo è vivo.

Le difficoltà dell'emigrato sono evidenziate sul piano linguistico-formale: oltre all'ellissi dell'ausiliare al v. 1, l'inversione del tradizionale ordine delle parole e l'infinito al posto dell'indicativo al v. 2 sono usati perché generalmente considerati tipici di chi non sa parlare bene la nostra lingua.

Della ricerca mimetica sembra essere un altro esempio *L'abbigliamento di un fuochista*:

Figlio con quali occhi
con quali occhi ti devo vedere
coi pantaloni consumati al sedere
e queste scarpe nuove nuove
Figlio senza domani
con questo sguardo di animale in fuga
e queste lacrime sul bagnasciuga
che non ne vogliono sapere
Figlio con un piede ancora in terra
e l'altro già nel mare
con una giacchetta per coprirti
ed un berretto per salutare
e i soldi chiusi dentro la cintura
che nessuno te li può strappare
la gente oggi non ha più paura
nemmeno di rubare
Ma mamma a me mi rubano la vita

quando mi mettono a faticare
[...]

Figlio senza catene
senza camicia così come sei nato
su questo Atlantico cattivo
figlio già dimenticato
Figlio che avevi tutto
e che non ti mancava niente
che andrai a confondere la tua faccia
con la faccia dell'altra gente
e che ti sposerai probabilmente
in un bordello americano
e avrai dei figli da una donna strana
e che non parlano l'italiano
Ma mamma io per dirti il vero l'italiano
non so cosa sia
e pure se attraverso il mondo
non conosco la geografia
[...]

Qui la resa del dialogo tra madre e figlio è affidata a tentativi di riprodurre la sintassi del parlato (tipico il *che* polivalente, v. 14, 33-34). Singolare, in questo contesto, è il congiuntivo del v. 42 («ma mamma io per dirti il vero l'italiano non so cosa sia»), evidentemente dovuto ad esigenze di rima. Non capita di rado infatti che siano le esigenze ritmico-metriche o anche di struttura a condizionare la sintassi.

Molto spesso questo stravolge l'ordine più corrente delle parole, recuperando le sequenze della lirica tradizionale, col verbo in clausola: in *Quattro cani* «e nella bocca ossi non ha» (v. 3) in rima con *tranquillità* (v. 8); in *Piano bar perché piangere non sa* (v. 9) in rima con *fa* (v. 7), *jazz* (v. 10) *piano bar* (v. 11), *deluderà* (v. 14); in *Ma come fanno i marinai* «e a rimanere veri uomini però» (v. 41) in assonanza con *New York*[19] (v. 38); in *Ultimo discorso registrato* «ed io vi ho solamente raccontato senza inventare» (v. 19) in rima con *parlare* (v. 21); in *Poeti*

19 Il ricorso a rime per l'occhio è comune ad altri testi: in *Informazioni di Vincent* troviamo «e tutte queste informazioni di Vincent / mi vanno intorno e non mi dicono perché / e tutte queste informazioni di Vincent / girano in torno e non mi spiegano cos'è che muore» (quest'ultimo verso con rima interna), vv. 8-11; in *Festival* «un altro disse proprio quasi come Marilyn Monroe» in rima con «andò» (v. 8).

per l'estate «e quando in televisione li vedi arrivare» (v. 18) in rima con *spettacolare* (v. 17).

Nella produzione di De Gregori compaiono alcune figure retoriche ricorrenti fondate sulla ripetizione. Si assicura così un notevole grado di cantabilità che è una delle peculiarità dei suoi testi. Interessante, a questo riguardo, il caso di *Generale:*

Generale dietro la collina
ci sta la notte crucca e assassina
e in mezzo al prato c'è una contadina
curva sul tramonto sembra una bambina
di cinquant'anni e di cinque figli
venuti al mondo come conigli
partiti al mondo come soldati
e non ancora tornati
[...]

Generale la guerra è finita
il nemico è scappato, è vinto, è battuto
dietro la collina non c'è più nessuno
solo aghi di pino e silenzio e funghi
buoni da mangiare buoni da seccare
da farci il sugo quando viene Natale
quando i bambini piangono
e a dormire non ci vogliono andare

Generale queste cinque stelle
queste cinque lacrime sulla mia pelle
che senso hanno dentro al rumore di questo treno
che è mezzo vuoto e mezzo pieno
e va veloce verso il ritorno
tra due minuti è quasi giorno, è quasi casa, è quasi amore.

Molti i parallelismi[20] («di cinquant'anni e di cinque figli», v. 5; «buoni da mangiare buoni da seccare», v. 20; «[...] queste cinque stelle / queste

20 La stessa cosa avviene per *Natale* che è caratterizzato da iterazioni lessicali, strutturali e foniche e da antitesi. La prima e l'ultima strofe si iniziano con un parallelismo antitetico («C'è la luna sui tetti e c'è la gente per strada», v. 1 e «Qui la gente va veloce ed il tempo corre piano», v. 18) così come al v. 20 («[...] non va bene e non va male»). Inoltre in *Raggio di sole*, che abbiamo citato, si vedano i vv.

cinque lacrime [...]», vv. 23-24), due dei quali potrebbero essere definiti antitetici («mezzo vuoto e mezzo pieno», v. 26; «venuti al mondo come conigli / partiti al mondo come soldati», vv. 6-7, con uso incongruo della preposizione articolata[21]. Frequenti sono anche le terne: «il nemico è scappato, è vinto, è battuto», v. 17; «solo aghi di pino e silenzio e funghi», v. 19, con un astratto tra due concreti; «[...] è quasi giorno, è quasi casa, è quasi amore», v. 28, che sembrerebbe una *climax*.

La lingua di De Gregori è quella della tradizione. Egli si mostra piuttosto conservativo, quasi scolastico, rispetto a certe tendenze dell'italiano contemporaneo. Ad esempio, per quanto riguarda i modi verbali, molti sono i casi di mantenimento del congiuntivo in frasi dipendenti, sebbene, come s'è accennato, ciò accada anche per esigenze ritmico-metriche. Così troviamo: nel *Signor Hood*, «e che fosse un bandito negare non si può», v. 7 e «e qualcuno ha pensato che fosse morto lì», v. 15; in *Festival*, «non che il silenzio non sia stato osservato», v. 25; in *Renoir*, «non è vero che io l'abbia perduta», v. 23 e, infine, in *Vecchia valigia*, «e nessuno che si faccia in quattro / per volerti aiutare», vv. 11-12. Per quanto di rado, tra i tempi della narrazione l'autore accoglie anche il passato remoto: in *Ninetto e la colonia* tante sono le occorrenze: *si aprì, si spezzò, apparve, piombò, cominciarono, continuò, urlò, si guardò, disse, rubarono, portarono*. Significativamente, infine, l'unico caso di periodo ipotetico cosiddetto dell'irrealtà presenta il congiuntivo nella protasi e il condizionale nell'apodosi («se avessi potuto scegliere tra la vita e la morte / tra la vita e la morte avrei scelto l'America», in *Buffalo Bill*, vv. 6-7) anziché il sempre più comune doppio indicativo.

D'altro canto alcuni dei tratti tipici dell'italiano attuale[22] vengono accolti. Ciò avviene per il *che* polivalente[23] («stanotte bianca che nessuno la può dormire», v. 3, in *Capo d'Africa*; «ora c'è una miniera che ci danno mille lire l'ora per andare giù», v. 9, in *La ragazza e la miniera*; «la loro vita è una ferrovia / che quando riparte il treno / tutti armati fino ai denti», vv. 16-18, nei *Cowboys*), il *ci* attualizzante («lui che c'ha gli occhi così

7-8 e 13- 14.

21 Per rispettare la simmetria con «Venuti *al* mondo».

22 In realtà presenti sin dalle origini della nostra lingua (D'Achille 1990), questi costrutti sono considerati oggi fra i più caratteristici sul piano morfosintattico. Per l'intera questione cfr. Sabatini 1985. Ma si tengano presenti le precisazioni di Castellani in Castellani 1991.

23 Oltre agli esempi già citati nell'*Abbigliamento di un fuochista* («e i soldi chiusi dentro la cintura / che nessuno te li può strappare», vv. 13-14; «figlio che avevi tutto / e che non ti mancava niente» (vv. 33-34).

tranquilli», v. 3, in *Eugenio*; «e c'ho tutte le mani rotte», v. 9, «e per non averci fame», v. 14, in *Terra e acqua*; «e ognuno c'ha un numero [...]», v. 12, in *Mimì sarà*).

Infine si trovano, ma raramente, concordanze a senso: «il paese era molto giovane, i soldati a cavallo era la sua difesa», forse qui dovuta alle consuete ragioni di simmetria, v. 1, in *Buffalo Bill*; «e poi la gente (perché è la gente che fa la storia[24]) quando si tratta di scegliere e di andare / te la ritrovi tutta con gli occhi aperti / che sanno benissimo cosa fare», nella *Storia* (vv. 17-20).

Quest'ultimo testo, insieme all'album che lo contiene, ci dà l'occasione di sottolineare l'inizio di un progressivo cambiamento nei toni, apparentemente omogenei, delle canzoni di De Gregori; tendenza che culminerà con gli ultimi due dischi[25].

Negli album più recenti viene spesso a mancare l'intermediazione dei personaggi e l'invenzione di storie[26]. Vengono meno anche certe metafore, più o meno elaborate, care al primo De Gregori.

Ora le figure retoriche si riducono, almeno come varietà. Una figura può essere però ripetuta più volte, come avviene in *Scacchi e tarocchi*:

Venivano da lontano, avevano occhi e cani
avevano stellette e guanti e paura
erano tre, erano quattro, erano più di ventiquattro
erano il sale della terra
erano il fuoco e la guerra

24 Questo è uno dei tanti casi di frasi scisse che vengono usate ad esempio nelle esclamative, tra le più adatte ad una resa enfatica: «e mi dicevo adesso sì che sto crescendo», v. 18, in *Buonanotte fratello*; «E il Natale allora sì che era una festa vera», v. 18, in *Stella stellina*; «ma io sì che mi sono tuffato / in un campo di pallone», vv. 11-12, in *Miramare*. Ancora, tipico di De Gregori è il ricorso frequente a frasi segmentate (valga per tutte «ma tutto questo Alice non lo sa», v. 8, in *Alice*.

25 «Dopo *Titanic* si è inaugurato un [..] periodo, che potremmo definire del "realismo simbolico", iniziato dalle canzoni di *Scacchi e tarocchi* e sviluppato fino all'incredibile (per De Gregori) didascalismo dell'ultimo *Miramare 29-4-89*, nel quale la data inserita nel titolo, corrispondente all'uscita del disco nei negozi, è già da sola indicativa di una volontà di entrare nella cronaca di tutti i giorni, di smettere per una volta tutti i possibili filtri letterari per parlare con inusitata chiarezza. E questo disco dovrebbe aver chiuso l'attuale periodo» (Castaldo 1989, p. 9); ma così non è stato, anzi nel successivo *Canzoni d'amore*, questa inclinazione viene in gran parte confermata.

26 A differenza di quel che accadeva nelle *Storie di ieri* (1975; ma la canzone, scritta inizialmente per De Andrè, compare in un disco di quest'ultimo nel 1974), in cui lo sfondo della vicenda è il fascismo.

erano il segno della croce, erano cani senza voce
erano denti
erano denti senza bocca, erano il fuoco che scotta
erano la vita che rintocca
erano tre, erano quattro, avevano sassi
avevano cuori
avevano parrucche e occhiali
e pistole e tamburi
e silenziatori
avevano linguaggio e chitarre
e da dietro le sbarre ridevano e pure parlavano
avevano alcuni mogli e figli
che da dietro un vetro adesso li salutavano
avevano certo dei mandanti ed erano tanti
senza né viso né storie e senza prove
alcuni sapevano tutto e tutto ricordavano
e andavano
ma non dicevano dove
[...]
avevano stellette e guanti e paura
erano tre, erano quattro, erano più di ventiquattro
erano dieci o diecimila
erano bocca e occhi erano scacchi e tarocchi
erano occhi e brace
erano giovani e forti
erano giovani vite dentro una fornace.

Il ricorso ai numerali e l'accumulo si poteva rilevare nei testi precedenti[27], ma la loro presenza è qui preponderante.

27 Più di una canzone è costruita sui numerali ordinali e cardinali. In *Quattro cani* troviamo: «Il primo è un cane da guerra» (v. 2), «il secondo è un bastardo» (v. 7), «e il terzo è una cagna» (v. 11), «il quarto ha un padrone» (v. 23). Nell'*Ultima nave*: «la prima è già arrivata vicina vicina» (v. 3), «chissà che potremo trovare sulla nave numero due» (v. 8), «ma guarda che strane persone a bordo della numero tre» (v. 14), «Sulla penultima nave attori e musicisti» (v. 19). In *Titanic*: «La prima classe costa mille lire / la seconda cento / la terza dolore e spavento», con la disattesa dell'aspettativa dell'ascoltatore non rara nei testi di De Gregori (si veda il già citato esempio di *Buffalo Bill*, «se avessi potuto scegliere tra la vita e la morte / tra la vita e la morte avrei scelto l'America», vv. 6-7 e *Renoir*, «gli aerei stanno al cielo / come le navi al mare / come il sole all'orizzonte la sera / com'è vero che non voglio tornare», vv. 1-4.

C'è un elenco di azioni e oggetti (stellette, guanti, parrucche, occhiali, pistole, tamburi e silenziatori) che con molta immediatezza rimandano al terrorismo. In *Cose* l'enumerazione si fa addirittura parossistica:

È come il giorno che cammina
come la notte che si avvicina
come due occhi che stanno a guardare
da dietro la tenda e non si fanno notare
è come un albero nel deserto
come un trucco non ancora scoperto
come una cosa che era meglio non fare
come il cadavere di una stella
sulla schiuma del mare
è fulmine è grandine
è polvere è siccità
acqua che rompe l'argine
e lascia una riga nera
al primo piano di una città

C'è qualcuno che bussa baby
aspettavi qualcuno?
Ho guardato di fuori baby
e non ho visto nessuno
c'è qualcuno che bussa baby
e muove la coda
c'è qualcosa che passa
in questa stanza vuota

Come una sagoma sul pavimento
come sabbia sotto il cemento
come una magra malattia
come il passato in una fotografia
come una terra che diventa straniera
come un mattino che diventa sera
sera di un giorno di festa
e di pioggia che diventa tempesta
come un lungo saluto
come un sorriso che dura un minuto
come uno sguardo buttato al futuro
come un'occhiata al di là del muro.

[...]

Nella sintassi resiste il consueto stile giustappositivo[28] anche in canzoni che assumono un tono un po' oratorio. Illuminante è, a questo proposito, *Bambini venite parvulos*:

Nessun calcolo ha nessun senso
dentro questa paralisi
gli elementi a disposizione
non consentono analisi
e i professori dell'altro ieri
stanno affrettandosi a cambiare altare
hanno indossato le nuove maschere
e ricominciano a respirare
[...]
Legalizzare la mafia
sarà la regola del duemila
sarà il carisma di mastro lindo
a regolare la fila
e non dovremmo vedere niente
che non abbiamo veduto già
qualsiasi tipo di fallimento
ha bisogno della sua claque
[...]

Spesso sono l'antitesi[29], insieme all'accumulo[30], l'anafora[31] e tutte le figure di ripetizione, a dominare la scrittura, insistite come sono fino alla serialità come ad esempio accade in *Adelante! Adelante!*:

[...]

---

28 Basta vedere in *Canta canta*: "ordina un caffé corretto / tossisce discreto dentro un palmo di mano / nessuno lo nota, gli dicono grazie / è uscito ieri è già lontano", vv. 22-25

29 Una canzone, *Vecchi amici*, è tutta costruita sull'opposizione tra i comportamenti dei due colleghi, visto che il riferimento probabile è ad Antonello Venditti.

30 In *Viaggi e miraggi* ad esempio: «E andiamo a Genova con i suoi vincoli micidiali / O a Milano coi suoi sarti ed i suoi giornali / O a Venezia che sogna e si bagna sui suoi canali / O a Bologna, Bologna con i suoi orchestrali» (vv. 20-27).

31 Nella *Ballata dell'uomo ragno*: «E noi siamo tutti in fila davanti al bagno / E noi siamo tutti in fila davanti a un sogno / E noi siamo tutti in strada davanti a un segno / E noi siamo tutti al fiume / A trasformare l'oro in stagno» (vv. 5-10).

Adelante! Adelante! l'arrivo è distante
è alla fine di questo tavolo
di questo cavolo di pianura
di questa terra senza misura
che già confonde la notte e il giorno
e la partenza con il ritorno
e la ricchezza con il rumore
ed il diritto con il favore
e l'innocente col criminale
ed il diritto col Carnevale.
Passa correndo lungo la statale
un autotreno carico di sale
da Torino a Palermo
dal cielo all'inferno
dall'Olimpico al Quirinale
da Torino a Palermo
dal futuro al moderno
dalle fabbriche alle lampare
[...]

Anche l'ambito da cui sono tratte le metafore sembra mutare: sempre più presenti sono la pubblicità[32] e la televisione. Viene anche a mancare quell'atmosfera di sospensione cui aveva contribuito la ricorrenza di parole come *forse, chissà*, e di espressioni singolari come: «e la strada è già piazza / e la sera è già notte», vv. 17-18, in *Quattro cani*; «[...] pressappoco un bambino», v. 2, in *Giovane esploratore Tobia*; «dove il sole è più sole che qua», v. 2, in *Banana Republic*; «vanno a due a due i poeti verso chissà che luna», v. 1, in *Poeti per l'estate*. Anche l'uso della sinestesia[33] si fa fin troppo palese, essendo chiamati in gioco direttamente gli organi sensoriali; si veda ad esempio in *Rumore di niente*: «gli occhi oggi gridano agli occhi / E le bocche stanno a guardare / E le orecchie non vedono niente / Tra Babele e il Villaggio Globale» (vv. 29-32).

32 Già in *Bambini venite parvulos* si parlava de «carisma di mastro lindo» (v. 17). In *Sangue su sangue*: «Sangue su sangue non macchia e va subito via» (v. 15).

33 In una canzone del 1973, *La casa di Hilde* c'era: «Ad ascoltare il tramonto» al v. 20.

TRA ME, LE MIE PAROLE E LA MIA ANIMA: LESSICO E TEMI

De Gregori usa un lessico tradizionale, legato alla ricorsività dei temi prediletti, tanto è vero che in una intervista ha dichiarato: «mi sembra di aver scritto un'unica canzone»[34]. Infatti è evidente un repertorio di base, tematico e lessicale, che garantisce la riconoscibilità, una sorta di «marchio di fabbrica» del cantautore. Significativa è *Santa Lucia*, invocazione di una religiosità molto laica[35]:

Santa Lucia,
per tutti quelli che hanno gli occhi
e un cuore che non basta agli occhi
e per la tranquillità di chi va per mare
e per ogni lacrima sul tuo vestito
per chi non ha capito.

Santa Lucia,
per chi beve di notte e di notte muore
e di notte legge
e cade sul suo ultimo metro
per gli amici che vanno e ritornano indietro
e hanno perduto l'anima e le ali.
[...]

Santa Lucia,
il violino dei poveri è una barca sfondata
e un ragazzino al secondo piano
che canta e ride e stona
perché vada lontano fa che gli sia dolce
anche la pioggia nelle scarpe anche la solitudine.

34 In "Ciao 2001", n. 52, 1978, p. 18.

35 La religione ha una presenza discreta, con *Vocazione 1 e 1/2*, incentrata sulla figura di un prete ("Con la tua tonaca / e il tuo breviario di Dio / [...] Nella tua stanza / sotto il ritratto di Sturzo / il crocifisso ti faceva l'occhiolino / e tu pregavi con la faccia sul cuscino"), *Gesù Bambino*, invocazione contro la guerra, e con alcune ricorrenze specifiche (*benedire, pregare, inferno, paradiso, chiesa, campanile, Natale, Babbo Natale, santo/i*) oltre a 7 ricorrenze di *Dio* (ma in *Bufalo Bill* "il verde brillante della prateria / dimostrava in maniera lampante l'esistenza di Dio / del Dio che progetta la frontiera e costruisce la ferrovia") e 5 di *Gesù*.

Qui ritroviamo i temi del viaggio e del movimento («la tranquillità di chi va per mare», «gli amici che vanno e ritornano indietro» e «un ragazzino [...] / perché vada lontano»), della fisicità molto sottolineata, con il continuo ricorso a nomi di parti del corpo (qui *occhi* e *cuore*) ed elementi naturali quali *vento*, *pioggia* e *notte* (in cui si *beve*); il tema della musica (*violino* e *canta*). Inoltre troviamo l'emarginazione dei *poveri* e della *solitudine*, la dedica a «chi non ha capito», che ricorda l'attenzione alla comunicazione e alla comprensione; infine la *fantasia*, elemento così importante nelle creazioni del cantautore.

La preferenza di De Gregori per il tema del viaggio e, più in generale, degli spostamenti e della lontananza è evidenziato dall'alto numero di termini collegati, che rappresentano una costante in tutto il *corpus* considerato, a partire dai verbi *andare (via)* [47], *arrivare* [26], *aspettare* [25], *camminare* [21], *girare* [14], *lasciare* [21], *partire* e *ripartire* [24], *passare* [22], *rimanere* [11] e *restare* [9], *ritornare* [13] e *tornare* [20], *viaggiare* [7] e *volare* [22]. I sostantivi *treno*, *ferrovia*, *stazione* sono presenti complessivamente in 24 testi[36], qualche volta nelle descrizioni[37] oppure in senso figurato[38], quasi sempre come mezzi per muoversi (con la precisazione che «per essere davvero liberi non occorre la ferrovia» in *Gesù Bambino*); anche la *strada* (in 26 testi) può avere senso metaforico («la tua strada è molto lunga / forse non la seguirò [...] la tua strada è molto vecchia / forse non la seguirò» in *Le strade di lei*, «sarà che tutta la vita è una strada con molti tornanti» in *Mimì sarà*, «insegnami la strada» in *Stella della strada*), ma ha solitamente il proprio significato di percorso («sulla strada trovammo una capra» in *La casa di Hilde*, «da qui a Saigon la strada è buona» in *Saigon*, «E sulla strada di Pescara» in *Il Signor Hood*, «quanta strada da fare» in *Vecchia valigia*, «Mamma chissà se valeva la pena / fare tanta strada e arrivare qua» in *La ragazza e la miniera*) e anche di luogo in cui ambientare le situazioni, come per esempio nella *climax* di *Niente da capire*: «la luce dei lampioni / si riflette sulla strada lucida [...] di fuori tutto calmo / la strada era deserta [...] la strada adesso

36 Oltre alla presenza episodica di *deragliato*, *finestrino* [2], *respingenti*, *traversine*, *vagone*, *locomotiva*.

37 "Generale dietro la stazione" in *Generale*, "... treni che fischiavano lontano" in *Stella stellina*, "tra il campo e la ferrovia" in *I matti*.

38 "a questa strana ferrovia / unica al mondo per dove può andare / ti porta dove tira il vento / ti porta dove chiedi di ritornare" in *Raggio di sole*, "e invece era soltanto una stazione / certezza necessaria e sufficiente" in *Buonanotte fratello*, "puoi buttarti sotto il treno / oppure puoi salirci sopra" in *Pentathlon*.

è piena di persone [...] e adesso per la strada / la gente è come un fiume». Anche il *mare* (34 canzoni) è prevalentemente associato a queste tematiche, insieme alla vasta terminologia ad esso afferente, tra l'altro *nave, marinaio, navigare*[39], a partire almeno da *Ma come fanno i marinai* che viaggiano «intorno al mondo senza amore come un pacco postale», seguita da *L'ultima nave*, in cui «Oggi arrivano cinque navi da terre molto lontane», fino al disco *Titanic* che contiene tre canzoni di ambiente marittimo: *I muscoli del capitano*, su una «nave che fa duemila nodi / in mezzo ai ghiacci tropicali», *Titanic*, su cui i viaggiatori brindano «a questo viaggio davvero mondiale» e *L'abbigliamento di un fuochista* in cui una madre si rivolge al «figlio con un piede ancora in terra / e l'altro già nel mare» con queste parole: «che andrai a confondere la tua faccia / con la faccia dell'altra gente / e che ti sposerai probabilmente / in un bordello americano / e avrai dei figli da una donna strana / e che non parlano l'italiano». Qui il viaggio porta necessariamente al contatto con gli altri, alla comunicazione. Nella canzone *Cuore di cane*[40] *troviamo forse la dichiarazione più esplicita della filosofia di De Gregori su questi temi:*

> Imparare le lingue del mondo imparare a parlare
> a passare tra la pioggia e la polvere, tra la terra ed il mare
> che viaggiare non è solamente partire, partire e tornare
> ma è imparare le lingue degli altri, imparare ad amare.

Un'ultima osservazione sull'uso di *lontano*, legato spesso ai verbi *andare, venire* e *portare*[41], una volta in modo diretto al verbo *partire* («è come partire lontano / viaggiare davvero» in *Poeti per l'estate*), oppure come immagine di distanza («lontano i campanili suonavano» in *A lupo*, «... dei treni che fischiavano lontano» in *Stella stellina*, «dove aspetto un amore lontano» in *Renoir*, «sulla riva di un mondo lontano» in *Sangue su sangue*)[42].

Ma De Gregori si ispira ancora di più al mondo fisico, agli elementi naturali che non mancano mai nelle sue canzoni: il *sole* compare in 21 testi, talvolta per scandire il tempo oppure per indicare luoghi lontani;

---

39 Insieme a *molo, mozzo, oceano, onda, prua, rimorchiatore, rotta, santabarbara, scialuppa, spiaggia, vela, boccaporto, cassero, pescare, pesce, porto.*

40 Incisa da Fiorella Mannoia nel suo album Di terra e di vento del 1989.

41 Rispettivamente con 4, 4 e 2 occorrenze.

42 Nella canzone *Festival* l'occorrenza «e lontano lontano si può dire di tutto» è sicuramente un riferimento alla nota canzone di Luigi Tenco *Lontano lontano*..

la *luna* si trova 25 volte, con un alternarsi di presenza e assenza, elemento di atmosfere e descrizioni, presentata a volte in modo singolare. Le *stelle*, in 32 canzoni (oltre a 5 in cui si riferiscono a persone), sono a volte cadenti, a volte simboliche, ma più frequentemente hanno la loro funzione naturale di rappresentare e di accompagnare la *notte*, elemento spesso presente nel *corpus* di De Gregori: compare (alcune volte come *stanotte*) in 45 testi, mentre altrove è semplicemente intuibile sia per la presenza di *luna* o *stelle* (o di entrambe), sia con riferimenti indiretti («fu scaricato non ancora giorno / da un vecchio furgone Ford», in *Nero*), oppure è rappresentata con termini che rientrano nello stesso ambito semantico, come *sera* (in 26 testi, insieme a *stasera* in altri 9).

La *notte* assume diversi aspetti, come in *Centocinquanta stelle* in cui è *umida, splendida, calda, lurida, storica, isterica, ipocrita, amichevole*; in questa canzone, alla presenza continua e ossessiva della notte si accompagna l'iterazione di *stelle, centocinquanta, centocinquantuno, millecinquecento* o «una stella sola», per amplificare il gioco:

Centocinquanta stelle in fila indiana
in questa notte umida che sa di maggiorana
in questa notte splendida che sa di malva
centocinquanta stelle in questa notte calda
Centocinquanta stelle o centocinquantuno
ed io che le sto a contare in questo cielo di nerofumo
le conto e le riconto e vai col tango
in questa notte lurida che sa di fango
E tirano certe bombe che nessuno se le aspettava
in questa notte storica senza lapilli e senza lava
[...]

in questa notte isterica che sa di camomilla
centocinquanta stelle o millecinquecento
ed io che le riconto e piano piano mi addormento

Centocinquanta stelle od una stella sola
in questa notte ipocrita che sa di Coca cola
una notte così amichevole da dormire in un sacco a pelo
centocinquanta stelle in mezzo al cielo.

Qui la *notte* è associata anche a sapori e odori, nei giochi di quella fantasia che De Gregori utilizza per presentarla in immagini singolari

(«per quanto la notte fosse ancora ubriaca» in *Finestre di dolore*, «notte elettrica e veloce» nei *Muscoli del capitano*) ma anche scontate («la notte è molto fredda» nelle *Strade di lei*, «nella notte scura» in *Viva l'Italia*), o con locuzioni del tipo «c'è la notte per strada» in *Natale*, «stanotte è notte ma verrà mattino» in *Belli capelli* oppure «e la sera è già notte» in *Piccola mela*, facendone un elemento temporale molto usato per ambientare momenti e stati d'animo diversi («nella notte triste» in *Viva l'Italia*, «con lei dormo la notte e divido la notte / e una notte forse lei mi sposerà» in *La ragazza e la miniera*, «con questa notte ai miei piedi / più nera e più buia a vederla da qua», «e passa un'altra notte su questa guerra / e sulle case degli uomini tutti uguali» in *Pilota di guerra*). La *notte* perde il carattere descrittivo e assume un significato simbolico nei *Matti*, che passano «tutta la vita dentro la notte», e poi nelle ultime canzoni con un valore negativo nel contesto di tematiche sociali, come in *Cose* («è come la notte che si avvicina», «è come la notte che si trascina»), in *Bellamore* («Questa notte che viene non darà dolore», «questa notte passerà senza farti del male», «questa notte passerà o la faremo passare»), in *Sangue su sangue* («in questa notte che si sta avvicinando ogni giorno di più») e in *Chi ruba nei supermercati* («in quale notte ci perderemo?»).

Altri elementi naturali importanti sono il *cielo*, presente in 33 testi, la *terra*, in 22 testi con il valore di terreno e territorio o di pianeta, e l'*acqua*, 12 volte come tale, ma ancora più frequente sotto forma di fenomeno atmosferico: tipiche di De Gregori sono le ambientazioni nella *pioggia*, che è presente in 15 testi oltre a 7 occorrenze del verbo *piovere* e a citazioni di *acquazzone* e *temporale; inoltre troviamo neve* e *grandine*, i verbi *bagnare* e *bagnarsi*, infine *tuono, arcobaleno, bufera, tempesta*. Da segnalare *vento*, che compare in 20 canzoni di cui in una, *Vento dal nulla*, come protagonista sotto forma di una *tramontana* inquietante e simbolica:

Passa la tramontana
sotto al ponte
passa la tramontana
mi batte sulla fronte
passa la tramontana
mi picchia al petto
passa la tramontana
si muore già di freddo
nessuno me lo sa spiegare da dove arriva
passa la tramontana non si respira

Passa la tramontana
e canta una canzone
dentro quella canzone
ci sta il tuo nome
dentro quella canzone
c'è un po' d'amore
quando passa la tramontana
mi batte il cuore
nessuno me lo sa spiegare che cosa sia
quando passa la tramontana se lo porta via
Passa la tramontana
spazza la terra
passa la tramontana
viene la guerra
si fermano le finestre
si parla un po' più piano
quando passa la tramontana
ti prenderò la mano
[...]

In questa canzone De Gregori si avvale, oltre che degli elementi naturali visti finora, anche del riferimento a parti del corpo umano: qui *fronte*, *petto*, *cuore*, *mano*, *occhi*; altrove troviamo *piede* [12], *orecchio* [11], *capelli* [12], *bocca* [5], *faccia* (14 volte insieme a 4 di *viso* e 2 di *volto*).

Cuore, *mano*, e *occhi* sono comunque più frequenti[43], proprio perché sono fondamentali sia per esprimere sentimenti in ambito personale[44] sia per riferirsi ad ambiti più generali[45], e alcune volte sono messi

43 Rispettivamente in 41, 44 e 44 canzoni.

44 "con il mio cuore stranamente nudo" (*Buonanotte fratello*), "ha una voglia strana in fondo al cuore" (*Il ragazzo*), "forse aveva un cuore troppo grande" (*A Lupo*), "una donna senza cuore" (*Ma come fanno i marinai*), "prendimi la mano dammela" (*Giorno di pioggia*), "e si presero per mano nella notte stellata e piovosa" (*A Lupo*), "e tu che prendi la sua mano e pensi adesso sì che sono innamorata" (*Stella stellina*), "forse mano nella mano e si tenevano negli occhi" (*Due zingari*), "amore di mezzanotte amore con gli occhi belli" (*Buenos Aires*), "ricordi che giocavo coi tuoi occhi nella stanza / e ti chiamavo mia" (*Bene*), "e con gli occhi dentro al piatto lui / mangia molto ma non parla mai / ha una luce strana dentro agli occhi / e qualcuno l'ha chiamata cattiveria" (*Il ragazzo*), "e aveva dentro gli occhi una malattia / o chissà quale tipo di ipocondria / di ipocondria d'amor" (*Nero*).

45 "l'Italia derubata e colpita al cuore" (*Viva l'Italia*), "con le mani io posso fare castelli / costruire autostrade e parlare con Pablo" (*Pablo*), "ma Suzanne mi dà la mano

significativamente in relazione tra loro: «le mani nette e il cuore di cristallo» in *Buonanotte fratello*, «con le mani aperte e il cuore aperto Irene guarda giù» in *Irene*, «Santa Lucia / per tutti quelli che hanno gli occhi / e un cuore che non basta agli occhi» in *Santa Lucia*, «perché sarebbe bello spogliarci e andare al mare / e avere sotto gli occhi dentro al cuore / tanti giorni ancora da passare» in *Gesù Bambino*, «E con le mani amore per le mani ti prenderò / e senza dire parole nel mio cuore ti porterò» in *La donna cannone*, «Bella ragazza, begli occhi, bel cuore» in *Viaggi e miraggi*, «Bambini venite parvulos / vale un occhio il vostro cuore / mille dollari i vostri occhi / i vostri occhi senza dolore» in *Bambini venite parvulos*, «e mani pietose che chiudono gli occhi» in *Ultimo discorso registrato*, «con gli occhi sudati e le mani in tasca» in *Festival*, «figlio con quali occhi / con quale pena dentro al cuore» nell'*Abbigliamento di un fuochista*, «ma dimmi dov'è la tua mano / dimmi dov'è il tuo cuore» in *Povero me*. Qui è anche evidente come De Gregori, entrato con una parola in un ambito semantico, spesso ne utilizzi immediatamente altre dello stesso campo.

Il *cuore* è legato ovviamente all'*amore* che, di là dalla frequenza lessicale[46], è un altro tema molto ricorrente sia nelle canzoni più personali o nelle storie d'amore, sia nell'interesse e nel coinvolgimento per il mondo circostante, come vuole significare il titolo dell'ultimo album *Canzoni d'amore*. Questo titolo, per un album che raccoglie testi di chiaro impegno sociale, rientra in quella che possiamo definire «leggerezza», ovvero nella grande capacità di affrontare tematiche impegnate con allusività e con un lessico tradizionale, usato però in modo non scontato.

Ora De Gregori, pur mantenendo l'uso di metafore e senza sovvertire i suoi gusti lessicali e sintattici, non ha più problemi di comprensione: ricordiamo «e non c'è niente da capire» di *Niente da capire*, oppure il testo della brevissima canzone *I musicanti*:

I musicanti accordano il violino

come prima" (*Marianna al bivio*), "la Storia non passa la mano" (*La storia*), "hanno le mani pulite pulite perché non le usano mai" (*L'ultima nave*), "mi viene voglia di menare le mani" (*Povero me*), "lontano più lontano degli occhi del tramonto" (*Cercando un altro Egitto*), "L'Italia con gli occhi asciutti nella notte scura" e "L'Italia con gli occhi aperti nella notte triste" (*Viva l'Italia*), "ha gli occhi dello schiavo e lo sguardo del padrone" (*La ballata dell'uomo ragno*), "Gli occhi oggi gridano agli occhi / e le bocche stanno a guardare / e le orecchie non vedono niente / tra Babele e il Villaggio Globale" (*Rumore di niente*).

46 *Amore* in 43 canzoni, *amare* in 9, *innamorare* in 9.

stasera suoneranno sulla luna
e non importa niente
se la gente del caffè
non capirà la loro anima
i musicanti non piangono mai.

Il verbo *capire*[47] ora, è per sé stesso nei confronti del mondo circostante in *Tutto più chiaro che qui*:

Dimmi che cosa vedi tu da lì
Dimmi che è tutto più chiaro che qui
Tutto più chiaro che qui
E dimmi che potrò capire
e dimmi che potrò sapere
e dimmi che potrò vedere
tutto più chiaro che qui
[...]

A differenza di altri cantautori che scrivono anche canzoni in dialetto in funzione artistica, come espressione di un certo retroterra biografico e culturale, Francesco De Gregori, nato in una città sempre più sdialettizzata come Roma, non utilizza dialettalismi ad alcun livello (fonetico, lessicale e morfosintattico), se non in tre occasioni: in *Titanic* al v. 6 «*Sior* capitano mi stia a sentire» e nei *Muscoli del capitano* al v. 5 «il capitano non *tiene* mai paura», un'espressione veneta e una meridionale che potrebbero alludere a una parte della tradizione marinaresca italiana; il terzo caso è una evidente adozione di italiano regionale in *Piccola mela*[48]:

Mi metto in tasca una piccola mela
mi metto in tasca una piccola mela
Ti portassero in piazza
con chiodi e catene

47 Compare in 22 testi.

48 «Il testo è tratto da una canzone popolare sarda, la musica è mia, ricalca certe cose popolari, però non sarde, perché le musiche sarde sono praticamente atonali, e invece ricalca un po' la musica toscana; [...] è una specie di "rispetto amoroso"; c'è uno che si rivolge a una donna e dice: "Se non mi ami vorrei che ti portassero in piazza, ti legassero, eccetera". Il "Mi metto in tasca una piccola mela, mi metto in tasca un piccolo fiore" è un riff letterario, tipo gli stornelli romani che dicono "fior de rosmarino", "fior de pane"...» (Francesco De Gregori in Francesco De Gregori, un mito, cit., p. 64).

se davvero non sei sincera.
[...]
Mi metto in tasca un piccolo fiore
mi metto in tasca un piccolo fiore
Ti legassero stretta
alla quercia più vecchia
se davvero non vuoi il mio cuore.

È da Roma in giù che il congiuntivo ottativo o esortativo tende a essere rappresentato dal congiuntivo imperfetto (vv. 3 e 13) in luogo del presente («ti portino», «ti leghino»).

Un'altra espressione che può essere considerata popolareggiante è *belli capelli* dell'omonima canzone, con l'aggettivo usato nella forma che normalmente è posposta al nome[49].

Quanto ai forestierismi, De Gregori si mantiene coerente con sé stesso, adoperandoli raramente, come per i *cowboys* e i *canyons* in *I cowboys*; troviamo gli spagnolismi *Adelante! Adelante!* e *Capataz*, e *trabajar* in *Sotto le stelle del Messico a trapanar*; quindi il *baby* vocativo di *Cose*, canzone in cui compare anche *bluffare*, che rientra nella serie dei forestierismi ormai d'uso (come *chiffon*, *bazar*, *moquette*, *clacson* e il titolo della canzone *Souvenir*). Unica eccezione può essere considerata *Bambini venite parvulos*, una sorta di esperimento espressionistico in cui è addirittura il latino evangelico[50] a mescolarsi con onomatopee (*bau bau*) e con forestierismi diffusi (*know-how*, *claque* e *crack*, che però è il nome di una droga e non ha un corrispettivo italiano), per di più in fine verso:

E non dovremo vedere niente
che non abbiamo veduto già
qualsiasi tipo di fallimento
ha bisogno della sua claque
Bambini venite parvulos
c'è un applauso da fare al bau-bau
si avvicina sorridendo
l'arrotino con il suo know-how

49 Beppe Bovo (Bovo 1990, p. 149) definisce *belli capelli* un «errore», una «sgrammaticatura» e uno «strafalcione», ma si deve tener conto che si tratta di una espressione volutamente d'effetto.

50 Marco, 10,14; Matteo, 19,14; *Luca*, 18,16. La frase è riportata ad orecchio e senza nessun rispetto della grammatica (*«sinite parvulos venire ad me»*).

venuto a vendere perline
e a regalare crack
[...]

Si tratta in effetti di un caso circoscritto, riconducibile alla particolarità di tutto l'album (*Miramare 19.4.89*), che già dal titolo denuncia la volontà di partecipare all'attualità, abbandonando quella indeterminatezza spazio-temporale presente invece negli altri dischi.

Per concludere, alcune osservazioni sull'uso di aggettivi e sostantivi. Gli aggettivi non sono frequenti né semanticamente marcati. Per esempio in *Ipercarmela* i sostantivi vengono determinati perlopiù in modo prevedibile, con aggettivi generici, mai ricercati o particolarmente connotativi: la *donna* sarà quindi semplicemente *grassa, nervosa, bionda, famosa* o *ricca*, il *giornale* a *colori*, il *fumo lento* e la *stagione quasi finita*.

E così anche in altre canzoni troviamo nomi determinati da aggettivi prevedibili: «lunghi inverni» (*Suonatori di flauto*), «isole deserte» (*Buonanotte fratello*), «la strada è buona» (*Saigon*), «pomeriggio triste» (*Bufalo Bill*), «mondo lontano» (*Sangue su sangue*).

Altre volte, invece, proprio l'imprevedibilità serve a creare un effetto straniante, paragonabile a quello ottenuto con le metafore e i paragoni inusitati del tipo «il mare è diventato vetro» e «la luna è una patata» (*La casa del pazzo*), «il sole una fetta di melone» (*Carne di pappagallo*). Ma anche in questo caso gli aggettivi vengono scelti tra quelli di uso più comune; è l'accostamento insolito, talvolta sinestetico, che scatena il meccanismo della sorpresa. Per esempio «sorriso ladro» (*Bene*), «pensieri magri» (*Souvenir*), «birra disperata» (*Atlantide*), «notte crucca e assassina» (*Generale*).

In altri casi compaiono giochi linguistici che proseguono per tutta la canzone; si hanno così «canzoni monoaggettivali», dove un solo aggettivo viene riferito a più sostantivi con un effetto voluto di contrasto tra monotonia e variazione. Per esempio l'uso insistito di *bello* nei primi versi di *Viaggi e miraggi*:

Dentro un miraggio c'è sempre un miraggio da considerare
come del resto alla fine del viaggio
c'è sempre un viaggio da ricominciare
Bella ragazza, begli occhi bel cuore
bello sguardo da incrociare
sarebbe bello una sera doverti riaccompagnare

[...]

e quasi alla conclusione si trova ancora:

39 Ma che bel sole, ma che bel giallo, ma che bel blu!

Questo stesso uso si può osservare anche a proposito di *vecchio/a* in *Vecchia valigia*, dove l'aggettivo compare ben dieci volte ed è usato per definire di volta in volta la *valigia*, la *stella*, il *cuore*, la *ragazza*, l'*amore*:

Vecchia valigia come va
quanto tempo è volato già
quante mani sono passate tra le nostre dita
vecchia stella del mio cuore
vecchio cuore della mia vita
vecchia valigia ancora buona per una gita.
Come una luce da un finestrino di treno
la vita abbaia e morde
un giorno al centro del quadrato
e il giorno dopo alle corde
e nessuno che si faccia in quattro
per volerti aiutare
ma forse siamo solo noi che non sappiamo cercare.

Vecchia ragazza come va
beato chi ti conosceva già
prima che ti andasse via dagli occhi tutto quel mare
quando ogni giorno pareva un anno
tutti gli anni insieme una passeggiata
vecchia ragazza quando eri giovane e disperata.
Come una luce da un finestrino di treno
la vita abbaia e morde
un giorno scava più piano
e il giorno dopo più forte
ma per l'acqua di quel miraggio
quanta strada da fare
ma forse siamo solo noi che non sappiamo viaggiare.

Vecchia valigia come va

guarda quanta notte se n'è andata già
se ci stai attenta puoi sentire gli uccelli cantare
vecchia stella del mio cuore
vecchio cuore della mia vita
vecchio amore ancora buono per una gita.
[...]

Si hanno anche «canzoni monosostantivali», dove al contrario è il sostantivo a rimanere lo stesso, ma connotato di volta in volta in modo diverso: è il caso già visto di *notte* in *Centocinquanta stelle* e di *capelli* in *Belli capelli*[51]:

Belli capelli, capelli neri
che t'ho aspettato tutta notte e tu chissà dov'eri
capelli lunghi che arrivano fino al mare
belli capelli che nessuno li può tagliare.
Belli capelli, capelli d'oro
[...]
capelli così lontani che nessuno li può vedere
capelli così sottili che basta un niente che li fai cadere

Belli capelli, capelli bianchi
che si fermano a una fontana a pettinare gli anni
capelli stanchi dentro allo specchio di un bicchiere di vino
belli capelli che stanotte è notte ma verrà mattino.

Qui è facile notare come i *capelli*, oltre a *belli*, che sembra quasi diventare un epiteto, siano di volta in volta *neri*, *lunghi*, *lontani*, *sottili*, *bianchi*, *stanchi*.

Come i sostantivi, anche gli aggettivi sono abbastanza ripetitivi: è il caso di *strano*[52], *diverso*, *tranquillo*[53] e del già visto *lontano*, nonché

51 Anche in 300.000.000 di topi i topi sono sudici, ludici, lunghi, chiari..

52 Si trova usato in modo assoluto, come un'esclamazione: "com'è strano" (in *Saigon*, "com'è strano coltivare il mare"); oppure mostra scarsa capacità di specificare una caratteristica peculiare di un singolo sostantivo: infatti è attribuito a *luce*, *calligrafia*, *ferrovia*, *notte*, *navi*, *paese* e *donna*. Particolare in questo caso l'uso che ne viene fatto per caratterizzare la lingua degli stranieri, recuperando un uso arcaico-latineggiante della parola: in *Pablo*, a proposito del "collega spagnolo", "prima parlava strano e io non lo capivo"; in *L'abbigliamento di un fuochista* il protagonista avrà figli in America "da una donna strana".

bello che ricorre 36 volte come aggettivo (diventando in alcuni casi l'aggettivo-guida di tutta una canzone[54]), oltre all'uso esclamativo di «come sarebbe bello» in *Titanic*.

Così il *mare*, quando se ne specifica una particolare qualità, è al massimo *splendido* (*Titanic*) o *azzurrissimo* (*Tutti salvi*), ma in generale *grande* (*Sono tuo*), *alto* (*Titanic*) o *profondo* (*L'uccisione di Babbo Natale*). Per il *cielo* si può ripetere la stessa considerazione, risultando esso prevalentemente *grande* (*Signora aquilone* e *Irene*) o anche prevedibilmente *sereno* (*Raggio di sole*) o *azzurro* (*La campana*). Anche l'*amore* ha una scelta di qualità piuttosto limitata, essendo soprattutto *mio* (7 volte più 2 *tuo*) o in generale *dolce* (*Dolce amore del Bahia*), *lontano* (*Renoir*) e *grande* (*Pilota di guerra*).

---

53 Anche *tranquillo* descrive realtà di tutti i tipi: da personaggi precisi (*Irene*, *Alice*) a nomi comuni: *gente* (*Giorno di pioggia*), *ragazzo* (*Le storie di ieri*), *stanza* (*Renoir*), *uomo* (*La campana*), *luna* (*Raggio di sole*), *spiaggia* (*Capo d'Africa*), *occhi* (*Eugenio*).

54 In *Belli capelli* è ripetuto sei volte, in *Titanic* compare 5 volte, in *Tutti salvi* 3 volte e in *Viaggi e miraggi* 9 volte.

Elvio Calderoni, Nadia Eramo, Marco Lanzarone
Francesca Rinaldo, Marcello Santarelli

CLAUDIO BAGLIONI

Claudio Baglioni nasce a Roma il 16 Maggio 1951[1]. Giovanissimo, il suo maggior interesse è la musica leggera e, una volta conseguito il diploma di geometra, alla musica egli dedica tutta la sua attenzione.

Partecipa a diverse manifestazioni di quartiere che non bastano a farlo conoscere; in seguito approda al Festival degli Sconosciuti di Ariccia, nel 1969, e incide il suo primo LP *Un cantastorie dei giorni nostri* che centra, proprio con quel titolo, il suo futuro di artista. La critica non lo capisce: un pezzo, *Notte di Natale,* viene censurato perché considerato blasfemo, ma di lui si comincia comunque a parlare. Nello stesso periodo, inoltre, Zeffirelli gli affida le parti vocali di *Fratello Sole e Sorella Luna.*

Clamoroso è il successo riscosso dal disco *Questo piccolo grande amore* (1972) che gli permetterà di farsi conoscere presso il grande pubblico e gli darà la spinta per continuare a fare il suo mestiere.

Soprattutto nei primi anni della sua produzione, Baglioni parla di cose semplici, cose da ragazzi: un amore adolescente, un mercatino romano, l'aspirazione a passare le vacanze in Inghilterra. Canzoni per tutti, lontane da quelle della cosiddetta *Scuola Romana,* rappresentata da De Gregori, Venditti e Cocciante.

Il suo successo sarà costante, anno dopo anno, LP dopo LP, grazie soprattutto alla particolare capacità di rendere "speciali" le cose e i sentimenti di tutti i giorni; capacità che persisterà anche quando Baglioni modificherà, col passare degli anni, la sua tecnica compositiva, a livello sia musicale sia linguistico.

In più di vent'anni di carriera, però, Baglioni non è riuscito ad eliminare del tutto l'impressione di essere un cantautore minore, poco impegnato e adatto ad un pubblico di adolescenti, sentimentale e sentimentalista. Stessa sorte è toccata, peraltro, a tutto un settore della nostra musica leggera, quello meno "impegnato", ma senz'altro ricco di fedeli estimatori, da Tozzi a Ramazzotti, da Masini ai Pooh, a Venditti e

---

1 Lo stesso Baglioni ricorda, in una canzone di *Strada Facendo,*: «'51 Montesacro e tutto cominciava...».

agli Stadio. Baglioni può dunque a buon diritto rappresentare il versante più melodico e meno elitario della canzone italiana, tanto più che nel panorama musicale si continuano ad avvicendare nuovi cantautori che, più o meno esplicitamente, e con diversi risultati, ne proseguono lo stile. Mariella Nava, ad esempio, deve molto per l'impostazione melodica e la costruzione delle canzoni al primo Baglioni, che richiama anche per l'uso della voce. Influssi meno evidenti si possono indicare in Raf, Michele Zarrillo, Gianni Togni, Paolo Vallesi e in altri meno conosciuti, quasi sempre appartenenti all'area romana e generalmente più giovani di Baglioni.

Sia dunque per la sua rappresentatività, sia per il suo impegno nella ricerca linguistica, forse di minore spessore rispetto ad altri, ma comunque sempre costante, sia, infine, per l'enorme successo ottenuto, Claudio Baglioni rimane una presenza da non sottovalutare in uno sguardo d'insieme sulla canzone italiana.

LA PRIMA PRODUZIONE: 1971-1978

Nel 1972 Baglioni pubblica l'LP *Questo piccolo grande amore.* Nel 1985, nella trasmissione TV *Fantastico,* il brano omonimo viene proclamato Canzone d'amore del secolo, in base alle preferenze espresse dal pubblico:

Quella sua maglietta fina
tanto stretta al punto che m'immaginavo tutto...
...e quell'aria da bambina
che non gliel'ho detto mai ma io ci andavo matto...
e chiare sere d'estate, il mare, i giochi, le fate
e la paura e la voglia di essere nudi...
un bacio a labbra salate, un fuoco, quattro risate
e far l'amore giù al faro...
ti amo davvero, ti amo lo giuro
ti amo, ti amo davvero...
e lei
lei mi guardava con sospetto
poi mi sorrideva e mi teneva stretto stretto...
ed io,
io non ho mai capito niente

visto che oramai non me lo levo dalla mente
che lei,
lei era...
RIT.
un piccolo grande amore
solo un piccolo grande amore
niente più di questo...niente più...
mi manca da morire
quel suo piccolo grande amore
adesso che saprei cosa dire
adesso che saprei cosa fare
adesso che voglio
un piccolo grande amore...
Quella camminata strana
pure in mezzo a chissà che l'avrei riconosciuta
mi diceva «Sei una frana...»
ma io questa cosa qui...mica l'ho mai creduta...
e lunghe corse affannate incontro a stelle cadute
e mani sempre più ansiose di cose proibite
e le canzoni stonate urlate al cielo lassù...
«Chi arriva prima a quel muro...!»
non sono sicuro se ti amo davvero
non sono, non sono sicuro...
e lei...
tutto ad un tratto non parlava
ma le si leggeva chiaro in faccia che soffriva
ed io...
io non lo so quant'è che ha pianto
solamente adesso me ne sto rendendo conto
che lei...
lei era...

La più celebre canzone di Baglioni non è passata di moda: a distanza di tanti anni è ancora amata da un pubblico molto vasto di vecchi e nuovi adolescenti. Proprio l'adolescenza è dipinta con i giusti colori in moltissime sue canzoni: i sogni, i batticuori, le prime -spesso infelici- storie d'amore, le forti emozioni.

Significative le immagini di *Questo piccolo grande amore:*

e la paura e la voglia di essere nudi

un bacio a labbra salate, un fuoco, quattro risate
e far l'amore giù al faro...
[...]

Quando esce il disco, la censura colpisce proprio immagini come queste: Baglioni è costretto a sostituire, nel 45 giri, «voglia di essere nudi» con «voglia di essere soli» e «mani sempre più ansiose / di cose proibite» con «le scarpe bagnate».

Nella maggioranza dei casi, comunque, si tratta di immagini caste: le storie vengono spesso ambientate in contesti romantici, utilizzando, quindi, un lessico tradizionale: *cielo, mare, bacio, tramonto,* con l'assidua presenza dei classici *cuore* e *amore,* in rima o non in rima.

Tradizionale è anche la struttura della canzone, canonicamente divisa in: doppia strofa / RIT / strofa / RIT, con l'evidente e forzata ripetizione di termini nei RIT. Rappresentativa, in tal senso, la canzone *Sabato pomeriggio* (1975):

Passerotto non andare via
nei tuoi occhi il sole muore già
scusa se la colpa è un poco mia
se non so tenerti ancora qua.
Ma cosa è stato di un amore
che asciugava il mare
che voleva vivere, volare
che toglieva il fiato
ed è ferito ormai.
[...]
non lasciarmi solo, no,
non andar via...
[...]

Questa canzone offre lo spunto per evidenziare alcuni temi dominanti in tutta la produzione di Baglioni: l'addio, la fine di una storia, o il timore che un amore finisca. Notevoli differenze, tuttavia, si registrano tra la prima produzione e quella più recente. Il tema dell'addio è vissuto inizialmente in modo doloroso, inaccettabile; come in *Amore bello* (1973):

Perché è così, no, non è giusto se è così,
se te ne vai, se te ne vai...

[...]
e fare finta, che ne so, di essere matto,
piangere, urlare, dire no,
non serve a niente già lo so,
è finito tutto
[...]

o ancora in *Solo* (1977):

e non darti pena sai per me,
mentre il fiato si faceva fumo
mi sembrava di crollare piano piano
e tu piano piano andavi via
[...]

Nelle canzoni successive al dolore subentra l'amarezza e la presa di coscienza. Un esempio per tutti in *Fotografie* (1981):

gennaio e il fiato grosso scalda le parole
il sole andava giù, cielo di marmo rosso
tu un po' nera contro quella sera che scavava
il nostro addio e scappava
la pioggia fina salta sopra i marciapiedi
noia moschina e tu, tu guardi ma non vedi
che è finita e fra le dita non ci sono che fotografie.

Il motivo, trasformato dagli anni e dalla personale vicenda biografica, si fa più insistente nell'ultimo LP *Oltre* (1990)[2].

In una sua fortunata canzone del 1990, *Mille giorni di te e di me,* si legge:

Finimmo prima che lui ci finisse
perché quel nostro amore non avesse fine,
volevo averti e solo allora mi riuscì
quando mi accorsi che ero lì per perderti
[...]

2 Quando compone questo LP è ormai terminata la lunga storia d'amore con la moglie, Paola Massari.

ti presento
un vecchio amico mio
il ricordo di me
per sempre, per tutto quanto il tempo
in questo addio
io mi innamorerò di te.

Dal punto di vista linguistico è degno di nota l'uso intenzionale di termini familiari e colloquiali, inusuali per le canzoni d'amore dell'epoca. In *E tu...* (1974) leggiamo: *fiatare, formica, inzuppare,* in *Signora Lia* ci imbattiamo in frasi come: «lava i piatti, asciuga il viso, non ci pensare più, con lui siedi e accendi la tivvù»; o in *Ragazza di campagna* (1973):

La camicia da notte quella di tua nonna,
poi ti soffi il naso
metti a posto la gonna,
togli via il rossetto
e con l'acqua del catino ci annaffi i lillà.
ti fai un giro di valzer con il tuo cuscino,
fai a metà del pane con il canarino,
poi con un gran salto fin sopra il letto, oplà.
Ecco qua: come cena pane ed unghie,
non ti piace, cosa fa quel fumetto
poi ti va perché l'attore è bello e audace
il segno della croce e poi lo metti via
caro Gesù, Giuseppe e Maria
vi dono il cuore e l'anima mia.
Fissi a lungo un trave,
ma che hai da pensare?
[...]

Sono numerosissime in questo brano le immagini relative all'adolescenza, come già nell'avvio della canzone: vv. 1-5 «Chiudi a chiave la porta, / mi fai un poco pena, / un ceffone sul viso, a letto senza cena. / Quel rossetto a tuo padre non è andato giù» o ancora i versi 34-36 in cui Baglioni utilizza espressioni come «pane ed unghie», «l'attore è bello e audace», «fumetto». Forte è la presenza di esclamazioni e modi di dire idiomatici: al v. 50 «e buonanotte al secchio!», al v. 53 «poi t'inciampo in qualcosa, che razza di figura!» e all'ultimo verso «zitta con tuo padre sennò succede un guaio!». Baglioni sin dalla sua primissima produzione intuisce

l'importanza di adeguare la lingua delle sue canzoni ai contenuti del testo: è una lingua colloquiale, parlata dai ragazzi, quella dei «re, scannati, ricchi ed impiegati, / capelloni, ladri, artisti e figli di...» (*Porta Portese*), in cui sono frequenti frasi del tipo: «le patacche che ti ammolla / quello là», «ci son cascato come un pollo, io» (entrambi in *Porta Portese*), «mi diceva: sei una frana» (*Questo piccolo grande amore*), «mangia un po' di più che sei tutt'ossa» (*Solo*), ecc. Molto probabilmente questo tipo di linguaggio ha contribuito al successo delle canzoni di Baglioni presso il pubblico dei giovani, attivando i meccanismi di rispecchiamento e di coesione caratteristici appunto del linguaggio giovanile.

Un altro aspetto che caratterizza i testi delle prime canzoni è la presenza di riferimenti alla sua città, Roma, che andranno scomparendo negli album successivi; tuttavia Baglioni non si trova mai a comporre canzoni romanescamente celebrative come, ad esempio, la *Roma capoccia* di Venditti. Roma appare in rapide immagini: «E lungo il Tevere che andava lento lento...», «...piazza del Popolo...», «Porta Portese...», «Lampada Osram, vicino alla stazione...» ecc. In alcune canzoni Roma è presente, in modo più incisivo, con il suo dialetto: questo colora i testi con toni impegnati in *Ninna nanna* e in *Sisto V*, e con toni più distaccati in *Porta Portese* e in alcuni stornelli popolari presenti nell'LP *Questo piccolo grande amore*[3]. Il romanesco manifesta tutta la sua espressività: «Ah regà, ma che hai fatto? Ma 'sti carzoni li voi o nun li voi?» (*Porta Portese*, 1972) (tipico l'uso di *ah* come allocutivo personale e il rotacismo in *carzoni*). In *Ninna nanna* troviamo un riferimento ancora più esplicito alla tradizione del romanesco: qui Baglioni riprende una poesia di Trilussa, la *Ninna nanna de la guerra*, modificandone però alcuni passi. Alcune varianti sono dovute a necessità ritmiche, quindi poco rilevanti; si notano però anche accorgimenti linguistici volti ad attualizzare la poesia («fra le spade e li fucili» di Trilussa diventa «fra le bombe e li fucili»), ovvero ad attenuare il testo, a renderlo meno aspro. Già nel titolo Baglioni opera in questo senso: la *Ninna nanna de la guerra* diventa semplicemente *Ninna nanna;* nello svolgimento della canzone, inoltre, arriva a censurare, eliminandolo, un verso sentito forse troppo enfatico: «quer covo d'assassini che c'insanguina la terra». In generale poi il testo della canzone

3 «Fiore de sale / l'amore fa pena' / ma nun se more / d'amore nun se more / ma se sta / male». «Fiore de pepe / tutte le cose / a modo vostro fate / ma verà un dì che / a modo mio farete». «Fiore de poi / che tutta la cagione / foste voi / me dassivo 'na spinta / e io ce cascai».

appare meno legato alle contingenze storiche, privo di riferimenti precisi, assumendo così un valore universale:

Ninna nanna nanna ninna
er pupetto vo' la zinna
fa la ninna, dormi, pija sonno
che si dormi nun vedrai
tante infamie e tanti guai
che succedono ner monno
tra le bombe e li fucili
de li popoli che so' civili[4].

1981: STRADA FACENDO

Dopo una frenetica attività (sette album in otto anni), Baglioni si concede una pausa di riflessione di tre anni: nel 1981 viene pubblicato l'LP *Strada facendo*.

Già il titolo lascia presagire un alone di novità. Ancora molti sono gli elementi legati alle sue prime esperienze musicali; ma è proprio in quest'album che Baglioni pone le basi per un'ulteriore maturazione.

Il disco è composto di otto brani dominati dalla tematica amorosa. Non è più l'amore adolescenziale cantato nei primi anni, è piuttosto l'amore visto, vissuto e raccontato da un trentenne anche se sopravvivono le solite paure. Si veda per esempio *Ora che ho te:*

Ora che ho te
non è più uguale
ora che scrivo il tuo nome
anche sull'acqua e non so come
ora che ho te
e avrai sempre il sorriso di adesso
lo stesso cuore, lo stesso,
quando non ci sarò più io

4 Questo l'*incipit* della poesia di Trilussa: «Ninna nanna, nanna ninna, / er pupetto vo' la zinna: / dormi,dormi, cocco bello, / sennò chiamo Farfarello / Farfarello e Gujermone / che se mette a pecorone, / Gujermone e Ceccopeppe / che se regge co' le zeppe, / co le zeppe d'un impero / mezzo giallo e mezzo nero». (Farfarello = il diavolo, Gujermone = Guglielmo II, Ceccopeppe = Francesco Giuseppe).

perché ogni incontro è già un addio.
[...]

È, soprattutto, un amore cantato in maniera nuova: *Via:*

La mia sigaretta brilla rossa
insieme a luci di periferia,
zampate della vita sulle mie ossa,
sei più sincera quando dici una bugia.
Sull'asfalto acquoso una luna affilata a tagliare
i fili che legano le stelle,
stringo al cuore una lattina vuota e scopro che hai lasciato
le unghie sulla mie pelle,
finestrini aperti a dissetarmi di vento,
la mia ruota incollata sulla striscia bianca della mezzeria.
[...]
e scambiare due parole brevi
con la notte blu dei benzinai,
io ti baciavo mentre tu piangevi
e adesso che io piango, tu chi bacerai?

Non ci si trova più di fronte alla storia cantata dei primi album, non è più il discorso a sostenere la canzone: è una nuova esperienza compositiva in cui Baglioni da una parte rompe la dipendenza diretta con lo schema classico della canzone d'amore, dall'altra articola il testo in un susseguirsi di frasi non sempre consequenziali, spesso nominali, quasi trascrizioni di sensazioni, di ricordi, sintatticamente svincolati dal senso del discorso, ma semanticamente coerenti. Baglioni dedica grande attenzione alle descrizioni di persone e luoghi, descrizioni meno realistiche che in passato, ma molto suggestive, senza accenni diretti, ma con elementi allusivi, astratti, usando spesso un'aggettivazione originale:

Nei mattini pallidi ancora imburrati di foschia
risatine come monete soffiate nei caffè
facce ingenue appena truccate di tenera euforia
occhi chiari, laghi gemelli, occhi dolci amari -io le ho viste
fra cemento e cupole d'oro che il vento spazza via
sotto pensiline che aspettano il sole e il loro tram coprirsi
bene il cuore in mezzo a sandali e vecchie camicie fantasia
[...]

Questo brano è tratto da *Ragazze dell'Est,* un testo che affronta la realtà delle ragazze dell'Est europeo in modo distaccato. La canzone è indicativa di questa fase di evoluzione: innanzitutto per l'uso dell'epifora, in virtù della quale l'espressione «io le ho viste» viene ripetuta per otto volte, assumendo una funzione cardine nella canzone; va peraltro sottolineata la ricorrenza quasi martellante che l'epifora assume in altri testi dell'album quali *I vecchi, Buona fortuna, Notti, Ora che ho te;* in particolare, in quest'ultima, l'espressione che dà il titolo alla canzone è ripetuta ben sette volte e all'ottava presenta anche una *variatio,* in clausola:

quando non ci sarò più io
perché ogni incontro è già un addio,
quando non ci sarò più io
che ora ho te.

Un secondo elemento di novità che emerge in *Ragazze dell'Est* è il particolare uso del verbo: in alcuni casi esso ha funzione metaforica (come ai vv. 2 e 3); in altri regge due sostantivi, dei quali uno solo semanticamente compatibile con quel particolare verbo - gioco linguistico, questo, sempre più frequente col passare degli anni (come al v. 14): «gomiti e amicizie intrecciati per una strada». Stesso uso nel brano *I vecchi*: «si mangiano sospiri e un po' di mele cotte» v. 11, e in *Fotografie*: «sbucci arance e stupide bugie» v. 28. Fernando Bandini parla in questo caso di *pseudo-sinestesia* notando il ritardo con cui i materiali poetici arrivano alla canzonetta, quando cioè la poesia artistica ne rifiuta l'uso perché li considera datati e consunti. È il caso, ad esempio, della pseudo-sinestesia astratto+concreto che ha fatto irruzione nelle canzonette di questi anni e che nella poesia è stata molto operativa nel periodo simbolistico e post-simbolistico (Bandini 1976, p. 194).

In un'altra canzone, *I vecchi,* Baglioni rappresenta atteggiamenti e situazioni tipiche della terza età, con un susseguirsi di immagini di forte suggestione evocativa, segno di una graduale evoluzione che, qui ancora *in fieri,* si espliciterà in *La vita è adesso.*

I vecchi sulle panchine dei giardini
succhiano fili d'aria a un vento di ricordi
il segno del cappello sulle teste da pulcini
i vecchi mezzi ciechi, i vecchi mezzi sordi
i vecchi che si addannano alle bocce

mattine lucide di festa che si può dormire
gli occhiali per vederci da vicino a misurar le gocce
per una malattia difficile da dire
I vecchi tosse secca che non dormono di notte
seduti in pizzo a un letto a riposare la stanchezza
si mangiano i sospiri e un po' di mele cotte
i vecchi senza un corpo, i vecchi senza una carezza
[...]
I vecchi i vecchi se avessi un'auto da caricarne tanti
mi piacerebbe un giorno portarli al mare
arrotolargli i pantaloni e prendermeli in braccio tutti quanti,
sedia sediola... oggi si vola... e attenti a non sudare.

Va tra l'altro sottolineata la somiglianza tra il finale della canzone e quello del film *Qualcuno volò sul nido del cuculo:* oltre al parallelo tra i vecchietti della canzone e i picchiatelli del film, c'è una corrispondenza tra la gita organizzata da Mc Murphy (l'attore Jack Nicholson) e l'ideale abbraccio ai vecchi da parte di Baglioni[5].

Nella canzone da cui l'album trae il titolo Baglioni riflette sulla vita passata e futura con l'animo dell'uomo maturo:

Io ed i miei occhi scuri siamo diventati grandi insieme
con l'anima smaniosa a chiedere di un posto che non c'è
tra mille mattini freschi di biciclette
mille e più tramonti dietro i fili del tram
ed una fame di sorrisi e braccia intorno a me
Io e i miei cassetti di ricordi e di indirizzi che ho perduto
ho visto visi e voci di chi ho amato prima o poi andar via
e ho respirato un mare sconosciuto
nelle ore larghe e vuote di un'estate di città
accanto alla mia ombra lunga di malinconia
[...]
RIT. Strada facendo vedrai
che non sei più da solo
strada facendo troverai
un gancio in mezzo al cielo
e sentirai la strada far battere il tuo cuore
vedrai più amore vedrai

5 Cfr. *Claudio Baglioni e Guido Harari* in Baglioni 1985.

Io troppo piccolo fra tutta questa gente che c'è al mondo
io che ho sognato sopra un treno che non è partito mai
e ho corso in mezzo a prati bianchi di luna
per strappare ancora un giorno alla mia ingenuità
e giovane e invecchiato mi son detto tu vedrai, vedrai, vedrai
[...]

Le parole sono tradizionali (*occhi* v. 1, *cielo* v. 19, *cuore* v. 20, *amore* v. 21 ecc.) o quotidiane (*biciclette* v. 3, *tram* v. 4, ecc.; in *Via: sigaretta* v. 1, *straccivendoli* v. 50); però c'è anche la ricerca di una certa pregnanza espressiva, o attraverso i significati (si veda l'ossimoro del v. 26) o attraverso la sintassi: significativo l'uso transitivo di *camminare* («ho camminato quelle vie», v. 13), di casa nell'italiano antico, ma qui certo dovuto a suggestioni poetiche novecentesche[6]. La canzone *Notti* rappresenta un vero e proprio concentrato di parole usurate, rivissute liricamente secondo il modulo già crepuscolare del "rosario di immagini":

Notti di nessuno, notti sfrigolanti di lampioni,
notti raggomitolate sui termosifoni,
notti di telefonate a letto
notti di tivvù private
[...]
notti di case illuminate di parole grosse e di rumori
notti uscite da una festa
notti con i bigodini in testa,
notti e nuvole più grandi del cielo
e il gelo di un autogrill.
[...]

Le parole quotidiane si rinnovano talvolta in più o meno efficaci metafore; così, in *Strada facendo:* «mattini freschi di biciclette» v. 3, «fame di sorrisi e braccia» v. 5, «ombra lunga di malinconia» v. 10, «prati bianchi di luna» v. 24, ecc.

6 *Camminare* transitivo è per esempio in Sbarbaro, *Rimanenze*, [*Scarsa lingua di terra*]: «Quanto ti camminai ragazzo» (detto della Liguria).

1985: LA VITA È ADESSO

Nel 1985 esce *La vita è adesso*, LP di passaggio fra la prima produzione e *Oltre*. Abbandonato lo schema classico della canzone, impone un nuovo modulo compositivo consistente nel proporre immagini parallele o contrapposte, sempre comunque indipendenti fra loro: la canzone si costruisce su dei blocchi compiuti, più o meno lunghi. L'ovvia conseguenza sintattica è il trionfo della coordinazione e della giustapposizione.

Tu dietro a un vetro guardi fuori
lungo il luccichio dei marciapiedi
e la gente si è dissolta nella sera
Tua madre altezza media sogni medi
che sbatte gli occhi da cammello
e non si è rassegnata e neanche spera
Un cespuglio di spini tuo fratello
che pensa sulle unghie delle dita
appitonato con un'aria da bollito
Tuo padre mani da operaio a vita
che ride e gli si spacca il viso
impallidito di tivvù
Tu fretta di vivere qualcosa
e ogni cosa è già un ricordo liso
e adesso la pubblicità
Tu e le tue voglie imbottigliate
occhi come buchi della chiave
e un'ansia indolenzita sotto neve bianca
Tuo padre aspetta sempre qualche nave
funambolo sul filo del passato
e cena insieme a una bistecca stanca
Tuo fratello è un grammofono scassato
un fiume di pensieri in fuga
si specchia in un cucchiaio e fa una bocca storta[7].
[...]

Grazie a questo particolare uso della sintassi, Baglioni ottiene un effetto narrativo che ricorda da vicino quello ottenuto in cinematografia

7 *E adesso la pubblicità.*

con adeguate tecniche di ripresa: lo sguardo dell'autore passa velocemente da un personaggio all'altro, concentrandosi su pochi movimenti. L'indice più evidente di questa tecnica è rappresentato dall'anafora dell'aggettivo possessivo *tuo-a,* alternato al pronome personale *tu* (sistematicamente ogni tre versi, pur con la *variatio* del v. 7).

Interessante la metafora al v. 22 che possiamo considerare rappresentativa di una generale espansione di questa figura retorica rispetto alle similitudini, per giunta piuttosto prevedibili, care al primo Baglioni. Le similitudini che compaiono in questo LP spiccano per la loro ricercatezza, specie se confrontate con quelle di un tempo. Si pensi a «baci lievi e brevi come cerini spenti» e «cuore come un melograno» di *Tutto il calcio minuto per minuto;* «occhi come buchi della chiave» *di E adesso la pubblicità;* «le ragazze ridono fresche come mazzi d'insalata» di *L 'amico e domani;* «amori benedetti dal sole come panni stesi» e «amori a un ballo come canguri» di *Amori in corso;* «notte di note tesa come pelle di canguro» di *Notte di note, note di notte* rispetto a «amore bello come il cielo, bello come il giorno, bello come il mare» di *Amore bello.* Da notare, per quel che riguarda il lessico, il neologismo *appitonato* del v. 9, sottolineato anche musicalmente. Particolarmente rilevato dal ritmo è anche il gioco fonico del v. 18, «ansia indolenzita». Dello stesso album fa parte la canzone *Tutto il calcio minuto per minuto:*

L'inverno passa basso in cielo
e un vento a strisce viene da lontano
un cane gli corre dietro storto
leccando i muri della strada
la ragazzina ha un sorriso croccante
e un cuore come un melograno
e lui la tiene e ha paura che gli cada
La ragazza respira distratta
e si ravvia i capelli ed i pensieri
Il ragazzo dà una schicchera alla cicca
e poi la calcia via come una palla
La donna ha messo il suo vestito più magro
e un po' più di allegria negli occhi seri
L'uomo ha lasciato i baffi
e la cravatta gli si rovescia sulla spalla
La ragazzina
sembra appesa a un palloncino
e sulle guance in fiamme

le si accendono domande
[...]
E a due a due vanno via
dentro un'aria tagliente a vetrini
di un pomeriggio nudo
Le radio dietro le persiane
e tutto il calcio minuto per minuto.

Ritroviamo in questa canzone la struttura di *E adesso la pubblicità*, con la stessa sintassi a creare immagini in successione. Anche qui si può parlare di narrazione di tipo cinematografico: il finale del brano, fortemente ellittico (vv. 63-67), sembra rispondere alla tecnica della dissolvenza, e anche l'aspetto musicale opera nella stessa direzione. Questa tendenza piuttosto esplicita nel Baglioni di *La vita è adesso* è senz'altro un segno dei tempi: l'artista, sempre attento al presente e pronto a confrontarsi con il nuovo, non è rimasto indifferente alla grande espansione di televisione e cinema. Troviamo del resto nelle canzoni che compongono l'album: *film, cinema, tivvù, pubblicità, televisori, città di antenne, una scena ferma che riprende*, oltre a *radio*[8].

Baglioni descrive l'amore in tre diversi momenti privilegiando ancora una volta il mondo dell'adolescenza: amore tra due ragazzini dal «sorriso croccante e un cuore come un melograno» (v. 6), tra una ragazza che «si ravvia i capelli ed i pensieri» (vv. 8-9) e un ragazzo che «si conta le parole in tasca» e infine tra una donna che «ha messo il suo vestito più magro e un po' più di allegria negli occhi seri» (vv. 12-13) e un uomo che «ha lasciato i baffi e la cravatta gli si rovescia sulla spalla» (vv. 14-15). Anche in *Uomini persi* Baglioni guarda al mondo degli uomini *persi*, soli, ai margini della società, spostando l'attenzione sulla loro infanzia e accomunandoli, proprio in nome dell'infanzia, a tutti gli altri uomini. Lo spostamento del punto di vista è continuo per tutta la canzone: alle semplici cose del mondo dei bambini si contrappongono le miserie e i falsi valori del mondo adulto, con parole che svariano continuamente da un àmbito all'altro:

Anche chi dorme in un angolo pulcioso

8 In particolare in *E adesso la pubblicità*: *tivvù, pubblicità, televisori, città di antenne*, gli altri rispettivamente in: *Tutto il calcio minuto per minuto, Amori in corso, Andiamo a casa, Un nuovo giorno o un giorno nuovo*. Troviamo *radio* in *Tutto il calcio minuto per minuto* e in *Un nuovo giorno o un giorno nuovo*.

coperto dai giornali le mani a cuscino
ha avuto un letto bianco da scalare
e un filo di luce accesa dalla stanza accanto
due piedi svelti e ballerini a dare calci al mare
nell'ultima estate da bambino
piccole giostre con tanta luce e poca gente
e un giro soltanto
[...]
Anche quei pazzi che hanno sparato alle persone
bucandole come biglietti da annullare
hanno pensato che i morti li coprissero
perché non prendessero freddo e il sonno fosse lieve
hanno guardato l'aeroplano e poi l'imboccano
e son rimasti così senza inghiottire né sputare
su una stradina e quattro case in una palla di vetro
che a girarla viene giù la neve
Anche questi cristi
caduti giù senza nome e senza croci
son stati marinai dietro gli occhiali storti e tristi
sulle barchette coi gusci delle noci
e dove sono i giorni di domani
le caramelle ciucciate nelle mani
di tutti gli uomini persi
dal mondo
di tutti i cuori dispersi
nel mondo

Nell'ultima canzone dell'album *Notte di note, note di notte*[9] *leggiamo:*

Qui in questa via di nessuno
mi sto frugando parole
per far sognar qualcuno;

e possiamo pensare a un'esplicita dichiarazione di poetica del Baglioni di La vita è adesso. Un analogo discorso compositivo si troverà, cinque anni dopo, in un verso di Acqua dalla luna, in cui Baglioni afferma di voler «dar meraviglie agli occhi dei presenti» (v. 4).

9 Da notare il chiasmo nel titolo così come in Un nuovo giorno o un giorno nuovo.

1990: OLTRE

Quando la notte è passata al passivo
alle sette passate oltrepasso la porta
e sorpasso il passetto di passiflora
e mi passo impassabile i pollici
nei passanti dei jeans appassiti passabili sì
passionale passeggio e ripasso i miei passi
in un paesaggio di passeri passeggeri
un passaggio a compasso
in passerella nel cielo
che spasso andarcene a spasso
passo...

Così comincia *Io, lui e la cana femmina,* tratto da *Oltre,* l'ultima raccolta di inediti dell'autore, uscita alla fine del 1990, quindi ben cinque anni dopo *La vita è adesso.* Un tempo prolungato proprio a causa della revisione dei testi delle canzoni del doppio album, la cui pubblicazione fu rimandata di dieci mesi, dopo che l'uscita di *Oltre* era già stata annunciata come imminente dalla casa discografica. Il gesto di Baglioni è indicativo dell'attenzione alla lingua che il cantautore ha riservato alle ultime composizioni. In molti casi si tratta di canzoni in cui il testo, completamente autonomo dalla musica, spesso nasce prima della stessa musica; ciò comporta una diversa struttura compositiva, un consapevole allontanamento dai canoni della canzone tradizionale.

Nel brano appena riportato è evidente l'attenzione al gioco fondato sulla disseminazione della sequenza fonica *pass-*. Questo aspetto avvicina Baglioni a quella tendenza che è stata individuata sin dai primi anni '80 nell'ambito della musica leggera italiana: «più recentemente - nota Michele A. Cortelazzo - la reazione contro il colloquiale e il consunto» si attua «nelle sequenze di significanti ricercati, tenuti insieme da fattori di natura formale e non semantica»[10].

Proseguendo, *Io, lui e la cana femmina* continua a sorprendere:

Lei è una traccagna culona invadente
rumorosa indolente pallosa civetta esagerata
benedetta è sempre stata vergine

10 Cortelazzo 1988, p. 214.

Lui è un arcano signorino taciturno angoloso
un po' fregnone incazzoso barone bulletto sniffatore
benedetto e soffre il mal di macchina
Quanti bastoni e sassi volati in aria
e dentro gli occhi pronti via
e le rincorse alleprate le frenate e le lingue rifiatate
benedetti io lui e la cana femmina

La ricerca linguistica e, se vogliamo, un certo sperimentalismo del cantautore non si fermano qui perché, insieme ai fenomeni precedentemente analizzati, troviamo - a conferma di un'ambivalenza di fondo che certa critica ha scambiato per confusione - ricercatezze formali, vere e proprie invenzioni e figure retoriche pretenziose. Già in questo stesso brano sono notevoli un chiasmo («con la vita addosso e addosso a questa vita» v. 23), vari esempi di topologia invertita rispetto alla norma («di cespugli e pozzanghere padroni» v. 27), un lessico non sempre quotidiano (*passiflora, angoloso* vv. 3 e 15), l'uso del verbo *correre* in forma transitiva («correre a girotondo il mare»), espressioni di nuovo conio o accostamenti insoliti come «traccagna», «lingue rifiatate», «rincorse alleprate».

Oltre all'accumulo di aggettivi in forme parallele per lei e lui, è il lessico ad attirare l'attenzione: *culona, pallosa, fregnona, incazzoso* (con, più avanti, *pisciare, puttana, allupati, ciucchi*) vanno a costituire una serie di colloquialismi spinti fino al turpiloquio, quasi sempre di origine romanesca. Questa maggiore libertà non si limita solo al lessico ma interessa anche alcune immagini: *Vivi:*

Cosa vuoi di più
entravamo in quella casa senza tende senza niente dentro
e al centro su una sedia sopra il mondo ci amavamo
in un abbraccio sospirato come un ballo lento
e con le labbra morse e pallide ci inseguivamo
l'ultima nostra faccia
[...]
tirarti su la gonna farlo in piedi e assaporare
la nostra dura affinità
[...]
stavamo senza vestiti senza tempo senza altro sotto
che il tuo cappotto e con le gambe ci accarezzavamo
[...]

Come abbiamo già accennato, l'impatto di *Oltre* con la critica è stato molto difficile: si è parlato di egocentrismo, di carica profetico-messianica fuori o sopra le righe, si sono scomodati Proust e Joyce a proposito del flusso di coscienza. Se per flusso di coscienza intendiamo, riduttivamente, la mancanza frequente di nessi logici, lo scardinamento della sintassi, uno stile prevalentemente nominale ed evocativo con parco uso di verbi e scarsa presenza di subordinate, il paragone può essere accettato. Sicuramente lo stile di Baglioni è maturato di molto, si è fatto più ambizioso e, a livello linguistico, certamente più ponderato, senza per questo perdere il contatto col quotidiano. È proprio, anzi, questa ambivalenza, evidenziata dal linguaggio, la carta vincente dell'album, quella che ne garantisce l'originalità.

Dello stesso album fa parte *Tamburi lontani,* tra i brani più notevoli anche a livello musicale:

E come tutto torna e come tutto passa
le cose cambiano per vivere
e vivono per cambiare il mare s'alza e abbassa
e mai una goccia si va a perdere
ed ogni giorno siamo dietro ad una cassa
a dare il resto e poi sorridere
un ballo senza fiato se la banda passa
finché non smetti di rincorrere
e le storie muoiono quando c'è più paura
di perdersi che voglia di trovarsi e com'è dura
quella soglia e come siamo noi diversi

Qui il discorso si fa serissimo, molto lontano dal tono leggero e vivace di *Io, lui e la cana femmina;* eppure vi trova posto l'audacia verbale dei vv. 57-59, che adatta originalmente uno spezzone di turpiloquio corrente a un contesto che è - o vorrebbe essere - di riflessione esistenziale:

E tu compagno dalle orecchie a punta
io ti parlai di me
come ad un fratello a cui ci si racconta
io non ne avevo e allora presi te
e quella tua sgomenta
e nostra malattia di vivere
Giura amico mio

che glielo metteremo ancora lì
a questa vita che va via così
senza aspettarci
tam tam tam
tam tam tam

Il lessico ricercato, le rime inconsuete, la presenza di arguzie barocche, lo stile nominale, l'originalità dell'uso dei verbi sono caratteristiche che appartengono a molti passi dell'album. Si legga l'*incipit* di *Io dal mare:*

Saranno stati scogli di carbone dolce
dentro il ferro liquefatto
di una luna che squagliò il suo quarto
come un brivido mulatto
o un bianco volar via di cuori pescatori
acqua secca di un bel cielo astratto
chissà se c'erano satelliti o comete
in un'alba senza rughe
larghe nuvole di muffa e olio
appaiate come acciughe
o una vertigine di spiccioli di pesci
nella luce nera di lattughe

Qui non c'è la volontà di narrare; c'è solo l'evocazione di sensazioni per mezzo di immagini insolite, composte di paragoni arditi come ai vv. 3 e 9-10 e di aggettivazioni inconsuete. Il finale della stessa canzone si fa notare per quella sequenza di verbi all'infinito, tutti terminanti in *-mare,* che rispondono a suggestioni foniche più che a necessità comunicative e che trovano anticipazioni all'interno del testo, sempre in ossequio alla parola-chiave *mare,* come *amare, stremare, calmare, ansimare, domare, infiammare:*

A consumare
a catramare
a tracimare
a fiumare
a schiumare
a chiamare
quel mare che fu madre e che non so

Le donne sono è un altro brano-manifesto del nuovo Baglioni; come in *Stelle di stelle,* vi si fronteggiano due parti contrapposte tanto a livello musicale quanto a livello testuale, parti che dialogano, essendo reciprocamente indipendenti, a testimoniare lo scardinamento ormai quasi del tutto completo del consueto schema della canzone:

[pon pon di pompompere
[can can di cancaceire
io ne ho avuta
una che era un guaio più delle cambiali [brasil la la la
e piangeva alle feste e rideva ai funerali [fusill
marinai [maliarde son
questi uomini [le gattoparde
e le femmine sono lontani [occhi di spia
oceani [negri e zumbon nella malia della passion
io con una mi ricordo il primo bacio che le detti [miomao
attento a dove il naso va
e lei rimase tutto il tempo a denti stretti [cacao
[il cow boy là nell'alcova
che sparano tappi e stesse cazzate
e all'occhiell [quanti languor
un sedano [su quei visin finto candor di porcellin
Le donne sono qualche cosa di allegro e 1930
voci a color pelle di mimosa ombrosità di ascelle
cuori nella tormenta
le donne sgambano odorose
ed hanno sogni dentro un frullatore
insolite insolute insalate capricciose
si tolgono i peccati con lo smacchiatore
Io di un'altra che fu al buio gridolini e friggi friggi [che pall
quando accesi l'abatjour
le scoprii l'orsetto con i baffi grigi [oval
naufraghi [e cellophàn
su un tavolo [lucido e teso
che galleggia nel vino uomo in mare [stringon al sen
salvatelo [quei fiori del mal
[il cui velen ci fu fatal

Si osserveranno i giochi di parole, l'eco di una canzone notissima citata anche musicalmente (v. 4), alcune apocopi inusuali o addirittura agrammaticali (*fusill, porcellin, pall, oval, sen,* rispettivamente ai vv. 5, 16, 24, 26, 29), l'intento ironico e dissacratorio, evidente anche nel verso «cellophan / lucido e teso» che, se esplicitato nel doppio senso[11], diventa un'altra forma apocopata. Ed è notevole il finale della stessa canzone con l'accumulo, semanticamente e sintatticamente vuoto, di parole che in comune hanno soltanto una certa parentela fonica:

«bimbe solinghe strambe meringhe bionde rambe stanghe fiamminghe gambe ambre penombre lusinghe lingue iraconde lunghe gioconde limbi sponde onde profonde linde fronde lavande ghirlande bande [...] umbre malombre langhe strapiombe coimbre mustanghe burunde malinde danga que romba la coiomba aridanga que romba la coiomba» (vv. 49-51 e 58-59). È giusto chiudere con uno fra i giochi di parole più significativi dell'album, tratto da *Signora delle ore scure,* a riassumere lo spirito di gioco, sfida e scherzo con la lingua che quest'ultimo Baglioni pare voler proporre:

Il musicista ritrovò
la musica sua sola sposa
la Musa allora ritornò
al suo museo

E riprendendo ancora *Io, lui e la cana femmina:*

Così tutto passa
in un paesaggio di passeri passeggeri
un passaggio a compasso
un passaporto del cielo
che spasso andarcene a spasso
Passo e chiudo.

11 «Cellophàn / lucido e teso» «ce lo fan / lucido e teso».

Enzo Caffarelli, Alessio Ricci, Stefano Telve

PAOLO CONTE, MA QUELLA FACCIA UN PO' COSÌ

Paolo Conte nasce ad Asti il 6 gennaio 1937. Figlio e nipote di notai, si laurea in giurisprudenza a Parma e solo in tempi recenti abbandonerà la professione di avvocato. Impara il pianoforte da bambino e si appassiona al jazz, formando piccoli gruppi semiprofessionisti *(Paul Conte Quartet, Barrelhouse Jazz Band, The Lazy River Band Society)* e partecipando alla registrazione di dischi in veste di vibrafonista.

Comincia a scrivere canzoni negli anni '60; grazie al fratello minore Giorgio, anch'egli compositore, si avvicina alle case discografiche e conosce parolieri affermati quali Luciano Beretta e Vito Pallavicini, con cui firma i primi successi per cantanti popolarissimi (Adriano Celentano, Caterina Caselli, Enzo Jannacci, Patty Pravo).

Paolo Conte come autore di musiche giunge alla *hit parade* della canzone italiana nel 1968 *(Azzurro)*. In realtà Conte paroliere, cantante e personaggio s'impone solo alla fine degli anni '70, ovvero proprio al concludersi di quel decennio (1968-1977) in cui «l'esperienza [dei cantautori] si declina principalmente sul versante dei contenuti, con soluzioni linguistiche relativamente poco significative» (Coveri 1987, p. 78).

Nel 1974, dai nastri di un provino, la RCA confeziona il suo primo album. Al secondo, nel '76, riceve il premio nazionale della critica discografica. Il grande pubblico lo conosce con il terzo LP, *Un gelato al limon*. Negli anni '80 incontra i favori di critica e pubblico anche in Francia e in altri paesi europei e nordamericani. Innamorato dei fumetti (Disney e Hugo Pratt su tutti), disegnatore e pittore a sua volta, firma numerose colonne sonore per il cinema e per il teatro.

Prenderemo qui in considerazione 127 testi di Paolo Conte. A parte una manciata di titoli interpretati da altri esecutori e alcuni pezzi scritti per altre voci (Mina, Milva, Gabriella Ferri, Red Canzian), si tratta in pratica della discografia di Conte dal 1974 al 1992 (Cfr. la *discografia* in fondo al volume); si tratta inoltre di alcuni testi inclusi in pellicole

cinematografiche e musical teatrali, nonché di alcuni brani che compaiono solo in registrazioni di concerti.

Lontanissimo dalla canzone militante, dal *politichese* di alcuni cantautori, altrettanto lontano dalla canzone melodica più commerciale, ma anche da quell'impasto di kitsch e di sublime che per Borgna è la canzone di Mogol-Battisti (Borgna 1987, p. 68), il repertorio di Conte fa rivivere significanti e significati - letterari e musicali - che sembravano decisamente tramontati, ma che tali non sono se, nel pubblico, il sentimento della nostalgia si alterna al gusto della scoperta. L'artista, che giunge alla popolarità vent'anni dopo la prima generazione di cantautori, pur essendo coetaneo dei più anziani tra loro, è il solo ad aver raccolto il consenso di più generazioni in modo contemporaneo, e non per successive stratificazioni.

AH, CHE REBUS: L'ATTEGGIAMENTO LINGUISTICO

Ma quella faccia un po' così
quell'espressione un po' così
che abbiamo noi prima di andare a Genova
e ogni volta ci chiediamo
se quel posto dove andiamo
non c'inghiotta e non torniamo più.

Eppur parenti siamo un po'
di quella gente che c'è lì
che come noi è forse un po' selvatica,
ma la paura che ci fa quel mare scuro
che si muove anche di notte
e non sta fermo mai.
Genova per noi
che stiamo in fondo alla campagna
e abbiamo il sole in piazza rare volte
e il resto è pioggia che ci bagna.
Genova, dicevo, è un'idea come un'altra
Ah... da, da, da.
[...]

Genova per noi, una delle canzoni più popolari di Paolo Conte, indica emblematicamente come la biografia e gli interessi culturali del cantautore si riflettano sugli aspetti linguistici della sua produzione.

Da un lato c'è la provincia, con le sue ambientazioni tradizionali, le immagini ingiallite e i sapori a volte rancidi di circostanze e personaggi, aspetti umili e banali della vita di tutti i giorni; dall'altro i miti del provinciale: la grande città (nel suo caso Genova e poi Parigi), le letterature straniere (francese, ma anche nordamericana), la musica come culto e mito giovanile (per quelli della sua generazione: lo swing e il jazz); l'ingenuità e lo stupore di fronte al nuovo; l'attrazione per mondi completamente altri, con immagini ricorrenti legate, in particolare, all'America Latina, punto di arrivo di tanti emigranti piemontesi e liguri, e al Mediterraneo arabo.

Questi universi referenziali vengono scomposti e ricostruiti lungo percorsi tematici che assumono nel suo repertorio un ruolo di primo piano. Tre su tutti:

— il viaggio, metaforico e reale, come possibilità di fuga dall'angustia della provincia e di scoperta di uomini e cose, ma anche come fuga dal tempo e dalla realtà, consumata spesso attraverso il mare[1], una delle tante forme - la più inquietante ma anche la più affascinante - che in Conte assume l'elemento acquatico;

— il ballo o meglio la danza (*danza* e corradicali sono di gran lunga più ricorrenti nell'universo lessicale di Conte, rispetto a *ballo* e corradicali) come situazione narrativa, luogo di espressione di sentimenti e perfino chiave di lettura antropologica, dalla balera della Padana alle danze tradizionali andine, dalle orchestre in stile nordamericano alle orientali giave;

— la donna, come soggetto/oggetto di continua analisi e strumento di autoanalisi, esplorazioni nel passato e proiezioni nel futuro, quale marca del tempo, paradigma di vita e sommo enigma.

Il quadro di interessi descritti spiega, sul piano linguistico, il ricorso - soprattutto nelle prime canzoni, quelle meglio localizzabili in un clima padano di provincia[2] - ad uno stile colloquiale, con frequenti riprese di discorso diretto e abbondante mimesi del parlato. Col tempo lo stile si farà più raffinato, i testi più brevi, il discorso diretto quasi assente (cfr.

---

1 Il mare del resto rappresenta un mito o comunque un tema largamente trattato da quasi tutti i maggiori cantautori italiani.

2 In particolare i primi due long-playing 33 giri che portano semplicemente, come titolo, il nome dell'artista.

Quell'espressione un po' così: sintassi e stile in Paolo Conte); inoltre giustifica l'impiego di lingue straniere, sotto forma di prestiti non adattati (molti dei quali sono rari nella competenza attiva ma non in quella passiva del parlante italiano medio), o sotto forma di veri e propri inserti, sintagmi o interi periodi, fino a canzoni bilingui e a testi esclusivamente in lingua straniera[3].

Si vedano al proposito questi estratti da *Ho ballato di tutto:*

Ho ballato di tutto, lo sai
sui sentieri dei grammofoni, sai
woody, woody...
ho ballato un po' con tutti, lo sai
gente nuova e gente vecchia, lo sai
smoothie, smoothie...
blue fame, blue love...
mai nessuno che abbia amato, lo sai
i miei piedi, mai nessuno, lo sai
footie, footie...
Vedi, il cuore e i piedi, proprio così,
sono i primi che si stancano, sì
moody, moody...
blue fame, blue love...
Una donna calda, sono così,
come si usa dire, sono così
hothead, hothead...
[...]

e da *Come di:*

Guardali, dai treni in corsa si sbilanciano
in cannottiera ti sorridono
come di, come di

come di, come di orchestra illusa a Napoli
e poi sgridata a Minneapoli

3 Si tratta di quattro canzoni in inglese *(Don't break my heart, Pretend, Mister Jive, I'm rockin' in a dream),* tre in francese *(Les tam-tam du Paradis, La petite tendresse, Le chic et le charme),* una per metà francese e per metà inglese *(Do do),* che non sono comprese in questa analisi.

come di... Comédie...

la comedie d'un jour, d'un jour d'ta vie.
la comédie, la comédie...
Ma cos'è la luce piena di vertigine,
sguardo di donna che ti fulmina
come di, come di

come di antica amante vista a Napoli
con lontanissimi binocoli
comédie, comédie d'un jour...
[...]

Le lingue degli inserti extraitaliani sono tre e trovano puntuale giustificazione: il francese, in riferimento sia alla cultura, alla letteratura e alla moda d'oltralpe, ancora così vive nel nostro secolo nelle città piemontesi, sia alle ascendenze familiari di Conte[4] e, successivamente, al suo amore per gli *chansonniers*, in particolare per Charles Aznavour; l'inglese, con particolare riguardo al jazz, al blues, ai balli degli anni '40 e '50, a scrittori come Hemingway, al mito americano del secondo dopoguerra; lo spagnolo, quale richiamo ad altre danze (tango, rumba, habanera, milonga) e lingua d'approdo dei viaggi - metaforici e reali, come sempre - riguardanti l'intero continente latino americano, dal Messico alle Antille, dal Perù all'Argentina.

La lingua italiana ufficiale, quella della scuola, della radio, della televisione e del teatro, proveniente «da una cultura tutta tirrena, fra la Toscana e Roma», viene definita da Paolo Conte estranea ai piemontesi di provincia (De Angelis 1989, p. 41). Da qui il disagio di comunicare e la timidezza che torna frequente nei suoi testi.

Tuttavia il cantautore non nutre il culto del dialetto; lo ha usato pochissime volte[5]; semmai, ha optato per il napoletano, lingua che «sembra più antica del nostro italiano», e più ritmica, più morbida, più fluida e quindi più adattabile alle musiche (Di Stefano 1991). Poche le

4 A una delle nonne, Conte attribuisce una «cultura savoiarda». Tra le canzoni popolari ascoltate da bambino, una in particolare che descrive l'anima «nobile come un cavallo, piccola, femminile, bianca e perciò rara, così custodita nell'oscurità...», permetterebbe «di cogliere il punto di incontro tra piemontesi e francesi: l'eleganza» (De Angelis 1989, p. 32).

5 Un solo testo è in piemontese, affidato all'interpretazione di Gipo Farassino: *N'aptit da sonador* (non considerato in questo saggio).

voci del lessico regionale, e significanti obbligati come *putipù*, strumento musicale napoletano (in *Naufragio a Milano)* o *macaia,* la bonaccia sul mare di Genova nel gergo dei camalli (in *Genova per noi).*

Favorevole all'italiano regionale («il dialetto ci riporta indietro, ci porta a non capire il resto del mondo. Le parole vecchie vanno bene nelle serate con gli amici. Altrimenti sono un errore. E, in canzone, una disgrazia», De Angelis 1989, p. 42), manifesta le sue preferenze per quei cantanti capaci di esprimersi soprattutto «come esseri umani, con una pronuncia credibile dell'italiano»: Adriano Celentano, Enzo Jannacci, Ornella Vanoni (ibid., p. 48).

Quanto al lessico, Conte si dice convinto che il successo dei cantautori lo abbia rinnovato notevolmente, anche se certo spirito convenzionale resiste[6]. A proposito della ricerca delle parole obsolete, dà questa spiegazione: «Devi aspettare che le cose siano avvenute e che le parole siano entrate nel tuo vocabolario caricandosi di peso specifico, di odori, di sapori, di colori, in modo che divengano quasi fisiche. Se parlo dell'Aprilia, non voglio fare un riferimento nostalgico, ma ne parlo perché nel mio vocabolario la parola Aprilia ha l'odore della benzina» (Di Stefano 1991). E canta infatti nella *Topolino amaranto:*

Oggi la benzina è rincarata
è l'estate del quarantasei
un litro vale un chilo d'insalata,
ma chi ci rinuncia, a piedi chi va
l'auto, che comodità.
Sulla Topolino amaranto
dài siedimi accanto che adesso si va.
Se le lascio sciolta un po' la briglia
mi sembra un'Aprilia, rivali non ha.
E stringe i denti la bionda
si sente una fionda
e abbozza un sorriso
con la fifa che c'è in lei,
Ma sulla Topolino amaranto
si sta che è un incanto nel quarantasei.

6 «Quando cominciai a scrivere le canzoni i parolieri usavano sempre le stesse parole. Una parola normale come *pomeriggio* non si diceva in canzone, era anticonvenzionale». E per fare accettare la parola *smargiasso,* in una canzone scritta per un altro interprete, Conte confessa di aver faticato moltissimo (De Angelis 1989, p. 60).

[...]

Per Conte l'italiano è una lingua «non ritmica, che costringe a un faticoso lavoro di rinuncia, di forbici; è difficile trovare le parole snelle, elastiche, adattabili alla sinuosità di una frase musicale». I testi nascono così dalla «frizione di due o tre parole tra loro, una frizione che attrae altre parole disegnando un inizio di storia o provocando anche soltanto la voglia di raccontare» (Di Stefano 1991).

Di qui l'assidua ricerca lessicale dell'autore, una costruzione dei testi vista come un'opera faticosa, di grande cura e cesello, con tagli, cancellature, ricostruzioni. La sua diffidenza nei confronti della poesia, giudicata un tempo esercizio frivolo, quasi effeminato, appare però vinta: «La poesia mi lascia una meravigliosa libertà. Libertà e desiderio di pensare in modo poetico, per accostamenti imprevisti, di viaggiare con la fantasia e giocare con le parole» (ibid.). Si noti, un esempio per tutte, la recente *Pesce veloce del Baltico:*

Vecchi i cristalli tintinnano
nel trasandato hotel,
luci sinistre han le musiche,
non è il *Guglielmo Tell*...
la radio situata nell'angolo
di semioscurità
sembra una pagoda mongola
dell'infelicità...

Da-dam-da-dam...

Viaggiatori di commercio
rifugiatisi quassù,
piccioni dalle ali bagnate,
la pioggia assedia, e non smette più...
guardando a turno il telefono
sempre impassibile,
il loro tempo si sbriciola,
sembra... passabile...

da-dam-da-dam...

Uno dalla scala a chiocciola

scende da basso e sta
fermo sul legno che scricchiola
per la sua vetustà...
sì, venditori, vecchi incantatori,
suggestionatori...
la strada fatta là fuori
è stata percorsa già...
da-dam-da-dam...
[...]

In Paolo Conte il rapporto tra musica e parole permane, in ogni caso, delicatissimo: «I colori e le capacità evocative di una frase musicale e di una frase testuale potrebbero neutralizzarsi se fossero troppo espressivi» (Di Stefano 1991). La sua abilità principale, sotto il profilo testuale, sembra proprio quella di aver forzato questi limiti, mediante una selezione di voci rare, preziose, ma non per questo di difficile intellegibilità. Non c'è traccia in Conte di surrealismo né di iperrealismo e poche sono le figure retoriche ricercate.

In questo senso il nostro autore prende le distanze da molti suoi colleghi «le cui parole sono di largo accesso o, se auliche, sempre ironizzate» (Borgna 1985, p. 167), come nel caso di Fabrizio De André o Francesco Guccini. Si può dire che in Conte rarità e preziosità appartengano piuttosto ai significati, obbligando i significanti alle medesime qualità; pur rimanendo, gli uni e gli altri, legati a una realtà tangibile, per quanto scolorita o affievolita o momentaneamente dimenticata.

Nel contempo, la selezione dei significati sembra non prescindere mai da significanti che possano ben adattarsi ai meandri melodici in cui vanno collocati. Andrà notato che quasi sempre Conte compone le parole dopo le musiche. «La musica ha per me il compito di imporre la regia, l'impaginazione di tutta la canzone» (Di Stefano 1991). *Genova per noi,* in questo senso, rappresenta un'eccezione: testo e melodia nacquero insieme.

SDRUCCIOLI ELISIR: IL LESSICO

In *Sindrome astigiana,* dedicata a Conte, il cantautore Bruno Lauzi definisce *gommosa* l'atmosfera delle canzoni del collega e *di catrame* la sua voce.

In queste due felici immagini è racchiusa una delle caratteristiche del lessico di Conte: il frequentissimo ricorso a bevande, alimenti, tessuti, materiali di ogni genere, sicché il suo vocabolario assume una carica visivo-olfattivo-tattile-gustativa particolarmente ricca.

Sapori, odori, colori, percezioni tattili, fruscii e rumori sono uno dei fili conduttori dei testi del cantautore, in qualsiasi ambiente egli contestualizzi i suoi personaggi e le sue sensazioni. Ma ciò che colpisce all'analisi linguistica è soprattutto la costante ricerca di significati (e di significanti) sempre diversi. Fino all'individuazione, nel settore citato, di liquori, torte, profumi, spezie, tessuti rari oppure obsoleti. Ecco la prima strofa di *Ratafià*:

Ratafià, elisir, arquebuse...
è una bottiglieria...
mille feuilles, tarte aux pommes, chantilly,
è una pasticceria...
il gaucho sa che cos'è
l'aria blu della prateria.
il gaucho è contento e rimane a guardar...
[...]

Si notino altri odori, le fragranze e i sapori[7]: *curaçao, tamarindo, ginseng, chinino, anice, vecchie lavande, vaniglia, camelie, gelsomino, bouquet di lillà, narghilè, afrore di coloniali, tostata* (quest'ultima figurata: è l'Africa); ed anche nomi tecnici: *zibibbo, uva sultanina, millefoglie*.

Lo stesso dicasi per le sensazioni tattili: *tulle, damaschi, cretonne, lini, taffetà, percalle, cartapecora*. E per quelle acustiche; ancora in *Ratafià*:

Grut-grut-grut, pot-pot-pot, cling-cling-cling...
è un traffico africano,
solo lui, paradis, sa cos'è
un clacson peruviano.
Pensa a me, pensa a me, pensa a me che non so cosa fare

7 Il gusto per la rappresentazione di sapori, odori, colori, dalla poesia simbolista in poi, è molto forte. In D'Annunzio raggiunge uno degli apici. In *Notturno* (cit. in Migliorini 1941, p. 235), il poeta scrive a proposito della zàgara: «Se nomino il nome ne sento il profumo». Lo stesso avviene per un altro ricordo: «Il suono di una parola insistente mi incrudelisce il supplizio, tra immagini liquide e fredde: aloscia. Credo che fosse una bevanda estiva di limone, di miele, di spezie» (ibid.).

il cinema è un gaucho seduto al caffè.
[...]

In *Boogie:*

Due note e il ritornello era già nella pelle di quei due
il corpo di lei mandava vampate africane, lui sembrava un coccodrillo...
i saxes spingevano a fondo come ciclisti gregari in fuga
e la canzone andava avanti sempre più affondata nell'aria...
quei due continuavano, da lei saliva afrore di coloniali
che giungevano a lui come da una di quelle drogheri di una volta
che tenevano la porta aperta davanti alla primavera...
qualcuno nei paraggi cominciava a sternutire,
il ventilatore ronzava immenso dal soffitto esausto,
i saxes, ipnotizzati... da movimenti di lei si spandevano
rumori di gomma e di vernice, da lui di cuoio...
le luci saettavano sul volto pechinese della cassiera
che fumava al mentolo, altri sternutivano senza malizia
[...]

Ancora andranno notati i colori e la ricerca insistita della *variatio,* sia pure all'interno di una tavolozza di significanti piuttosto ovvi; e l'abbinamento determinante-determinato molte volte imprevedibile.

Così, nel *corpus* delle 127 canzoni considerate, è *amaranto* soltanto la *Topolino* del 1946; è *ocra* il mondo indiano della *Canoa di mezzanotte;* è *indaco* la corsa della roulette in *San Francisco* e il silenzio in *Novecento;* è *ambra* il colore dell'ombra *(La negra);* è *rosa* la giarrettiera della donna dalle chiome nere *(La giarrettiera rosa);* è *bruna* la faccia della donna india di *Argentina;* è *arancione* esclusivamente il tramonto della giornata trionfale di *Bartali;* è *baio* il mondo di *Aguaplano;* è *marron* il famoso tinello degli episodi della ricostruzione del Mocambo *(Sono qui sempre più solo,* ecc.).

Tra i colori più ricorrenti, si può dire che il *bianco* sia utilizzato da Conte come segno letargico: *La donna d'inverno,* i laghi del silenzio in *Alle prese con una verde milonga,* le aie di *Diavolo rosso;* il cielo osservato dagli emigranti in *Argentina;* il *verde* in funzione quasi sempre altamente simbolica e legato per lo più a sostantivi rari: la *Verde milonga* con «la verde frontiera», le «verdi ombre di un bovindo» (in *Blue tangos).*

I due colori più frequenti nel repertorio di Conte risultano, comunque, il grigio e l'azzurro: non a caso segnali dello scarto cromatico - e affettivo-sentimentale - che l'autore sembra perennemente vivere tra la provincia e la grande città, ovvero tra la campagna di Asti e il mare di Genova.

In relazione alla vastissima gamma tipologica che assume l'acqua nei testi di Conte, ciò che più colpisce l'osservatore attento ai fatti linguistici è ancora una volta la *variatio* nella ricerca di sostantivi, attributi e predicati afferenti alle immagini e ai significati dell'acqua (in senso letterale ma, spessissimo, in senso figurato).

Così, non è tanto importante che la voce *mare* ricorra in ben 17 testi, o che la voce *acqua* figuri in 10 fra quelli considerati; è importante, piuttosto, che una sola volta il mare sia «alto» oppure «enorme» *(Aguaplano)*, «venerato» *(Boogie)*, «pieno» *(Chi siamo noi?)*, «scuro» *(Genova per noi)*, mentre l'acqua/le acque è/sono «di naufragio» e «al tamarindo» *(Blue Tangos)*, «profonde» *(D'Artagnan)*, «mista ad anice» *(La fisarmonica di Stradella)*.

Accanto a sostantivi, verbi e metafore banali si trovano, riferite all'acqua, voci decisamente insolite nella produzione poetica e nei testi della canzone italiana. Propone Conte in *Gelato al limon*, uno dei suoi brani più fortunati:

Ti offro una doccia ai bagni diurni
che sono gli abissi di tiepidità
dove come oceani notturni
rimbombano le voci della tua città
e ti offro la luna del pomeriggio
per il sogno arabo che ami tu
e una stretta forte della mia mano
per te donna che non mi scappi più...
e un gelato al limon
gelato al limon, gelato al limon
[...]

Anche altrove si parla di «doccia» *(Nessuno mi ama* e *Uomo camion)* di «bagni turchi» *(Blue tangos)*, di «pediluvio» *(Colleghi trascurati)*, «bagno caldo» e «accappatoio» *(Via con me)*, «lavande» *(Genova per noi)*, «bidet» *(Tua cugina prima)*. Nell'*Ultima donna* è cantato «l'ultimo bagno di vita, di champagne e di sudore».

Un altro aspetto peculiare delle sue canzoni riguarda l'uso di voci proparossitone[8]. Conte è uno dei pochi cantautori che, dinnanzi alla difficoltà del lessico italiano di misurarsi con il modello di canzoni leggere (sia del genere discendente dal melodramma, sia di ritmi derivati dal boogie e dal rock'n'roll), vale a dire bisognose soprattutto di voci ossitone e monosillabiche, ha saputo costruire interi testi su parole e ritmi sdruccioli.

Tale abbondanza di proparossitone, che per la loro lunghezza garantiscono anche quelle articolate combinazioni vocaliche e consonantiche così amate dall'autore, caratterizza soprattutto i long-playing più recenti. *Nonsense* è del 1987:

Che non sarà mai troppo asburgico
farsi mandare apposta dall'esercito
una minestra perfida come un'abitudine
roba di libidine e di solitudine.
Ma scusa, dimmi, parlo arabo?
Se non mi vuoi capire dillo subito,
che in un sonno torpido
mi vorrei nascondere,
roba di fuligine e di cartapecora

Non sense, pensaci tu

L'alta moda è amabile,
qualche volta affabile,
siamo andati in cimbali, lo so, lo so
tu pensa a sorridere che io penso a vendere,
roba da cannibali, però.

Ancheggiano mannequins fanatiche
ancheggiano, si spingono e poi sbandano
come consuetudine e beatitudine,
forse fuori margine, fiancheggiando un argine.
[...]

8 Nel commento le voci sdrucciole sono state accentate soltanto nei paragrafi e nelle note in cui la proparossitonia è al centro dell'analisi (cfr. *Dirigibili incomprensibili: Conte in rima*).

Novecento è del 1992:

Dicono che quei cieli siano adatti
ai cavalli e che le strade
siano polvere di palcoscenico

Dicono che nelle case donne pallide
sopra la vecchia «Singer» cuciano
gli spolverini di percalle,
abiti che contro il vento stiano tesi
e tutto il resto siano balle,
vecchio lavoro da cinesi... eh... eh...
[...]
Dov'eravamo mai in quel mattino
quando correva il novecento
le grandi gare di mocassino...
lassù, sul palcoscenico pleistocenico,
sull'altopiano preistorico
prima vulcanico e poi galvanico...
dicono che sia tutta una vaniglia,
una grande battaglia,
una forte meraviglia... eh... eh...
[...]

Lo spoglio completo delle proparossitone contenute nei 127 testi offre complessivamente 404 ricorrenze.

Di tali voci, 88 si ripetono due o più volte[9], mentre ben 316, ovvero il 78.2%, ricorrono una volta soltanto in tutto il *corpus* considerato; ad ulteriore conferma, se ce ne fosse bisogno, dell'attenzione dell'autore al continuo rinnovamento del lessico.

Di tali voci sdrucciole, le terze persone plurali rappresentano il 15.8% del totale[10]; le forme verbali sdrucciole in quanto accompagnate da pronomi enclitici costituiscono il 30,7%[11].

---

9 Naturalmente si parla di ripetizioni in versi differenti. Non sono mai stati conteggiati ritornelli perfettamente identici.

10 Si tratta di presenti indicativi in 66 casi su 90; per il resto di imperfetti indicativi (19, di cui 9 nella sola *Boogie*). Ciò rappresenta anche una spia della scarsa presenza del congiuntivo nei testi esaminati. Peraltro il condizionale è limitato perlopiù alla prima persona singolare e l'imperativo alla seconda persona singolare.

11 Lo spoglio completo delle voci sdrucciole ha rivelato 138 quadrisillabi (come ad

Un confronto sia pure sommario permette di misurare l'eccezionalità di Conte sotto questo profilo rispetto ai colleghi. L'unico cantautore di una certa popolarità che negli ultimi anni sembra essersi posto sulla scia di Conte a proposito delle scelte lessicali e in particolare dell'ampio uso di voci proparossitone, è Sergio Caputo.

Il riferimento più ovvio, nella poesia italiana dell'800 e del '900, pare Gabriele D'Annunzio. In lui la ricerca delle parole sdrucciole, per dirla con Migliorini, «non è che un aspetto della ricerca delle parole rare»[12]. Ciò vale anche per Conte, con l'aggiunta delle parole lunghe, perché è la lunghezza delle parole che sembra affascinarlo. Si noti, in proposito, l'uso di pentasillabi o esasillabi anche non sdruccioli. Più alla ricerca lessicale e fonica che non a ragioni semantiche, sembra ad esempio rispondere l'ampio ricorso ad avverbi in *-mente*[13].

Una terza fondamentale caratteristica del lessico di Conte è la scelta frequente di parole italiane e straniere (prestiti adattati e non adattati) spesso dal sapore antico, alcuni obsoleti, ma sempre pieni di grande carica espressiva di ricordi, di pimenti che il cantautore colleziona come cimeli, come vecchie fotografie.

Tra le ombre verdi di un bovindo
gustando un'acqua al tamarindo
l'uomo che ha niente da inventare
prova a sognare, prova a sognare
e prova gli attimi e le stelle
e le fontane e le piastrelle
e i bagni turchi e ogni altra stanza
ma tutto ormai sventola e danza,

---

es. *fedifraga, igiènica, caligine, libidine*), 40 pentasillabi (*cartapècora, diplomàtico, detestàbile, semiràmidi*, ecc.), 11 esasillabi (tra cui *vicissitùdini, impressionàbile, incomprensibile, aspirapòlvere*), per complessive 189 forme (46.7% del totale).

12 In una lettera al Chiarini del febbraio 1880, D'Annunzio confessa che va «dando alla caccia agli sdruccioli». B. Migliorini, che riporta l'episodio in Migliorini 1990, p. 272, spiega questa preferenza con il fatto che il latino possiede molte più sdrucciole dell'italiano. Ricorrendo alla fonte più copiosa e meglio assimilabile di parole dotte e rare, si attingono proparossitone in abbondanza.

13 Si tratta comunque di avverbi di largo uso. Si vedano sinceramente, tipicamente, probabilmente, *eventualmente, tranquillamente, diversamente, distrattamente, comodamente, decentemente, prossimamente, squisitamente*. Quattro gli esasillabi: *infinitamente, religiosamente, scunsulatamente, spassionatamente*. Due gli eptasillabi: *indifferentemente* e *ineluttabilmente*, entrambi in clausola. L'uso degli avverbi in *-mente* e la loro collocazione in clausola per la loro lunghezza in D'Annunzio è ricordata in Serianni 1989, p. 152.

[...]

canta Paolo Conte in *Blue tangos*. E in *Sparring partner:*

Sono un vecchio sparring partner
e non ho visto mai
una calma più tigrata,
più segreta di così
prendi il primo pullman, via...
tutto il resto è già poesia...
Avrà più di quarant'anni
e certi applausi ormai
son dovuti per amore,
non incontrarlo mai...
stava lì col suo sorriso
a guardar passare i tram,
vecchia pista d'elefanti
stesa sopra al macadàm...
[...]

Tra i francesismi non adattati nel repertorio di Conte: *pardon, mannequin, tapis roulant, blasé, capotte, dehors, comedie, boxeur,* oltre ai tanti entrati a pieno titolo nell'uso italiano[14].

Tra gli anglicismi: *baby, sparring partner, cymbals, saxes, macadam, tramways, hesitation, wonderful, squaw,* molti dei quali riferiti al mondo della musica[15].

Numerosi anche gli ispanismi, non solo legati alle danze *(habanera, tango, paso doble, rumba* e *milonga): bueno, pampa, señorita, niño, amada, gaucho.*

Ricco, inoltre, il lessico che rinvia al mondo arabo o a quello caraibico e tropicale in genere: *jungla, baobab, nababbo, pascià, narghilè, serraglio, orango, savana, odalisca, giava, caribù, scimpanzè, zebra.*

Molti testi disegnano una sorta di geografia immaginaria che crea non tanto nuovi luoghi, bensì nuovi accostamenti che improvvisamente conducono da Marsiglia a Shangai, da San Francisco a Zanzibar, dal

14 Per es. *toilette, maître, foulards, atelier, charme, bouquet,* cui si possono aggiungere un anglicismo come *trance* e un germanismo quale *chic,* avvertiti generalmente come francesi.

15 E ancora: *gentleman, clown, apache, cheyenne, bridge, boogie, swing, dancing, pullman, clacson, dandy, lift, smoking* e *vamp.*

Messico a Timbuctù, da Mongardino nell'astigiano a Minneapoli, dalla pavese Stradella a Rio, da Alessandria all'Avana[16]; città di ogni continente, non sempre notissime, e una minuta geografia padana: dunque rarità e preziosità anche nella toponomastica.

A questo itinerario della fantasia corrisponde una lunga serie di determinanti etnici, anche in questo caso rari, ricorrenti per lo più una sola volta e affiancati a determinati in coppie impredicibili: *alascane* sono le caramelle e *africane* le vampate in *Boogie, hawaiane* le camicie e le chitarre *(Blue Haways), peruviano* il clacson di *Ratafià, turcomanne* le scudisciate *(Spassiunatamente), giavanesi* le giave nel brano omonimo, *uruguayane* le stelle in *Sudamerica* e *bengalese* la brillantina *(Brillantina bengalese), turche* le musiche *(Come mi vuoi?), afgana* la *Donna d'inverno,* oltre alle «scarpine del Tennessee» *(San Francisco)* e al «traffico di Costantinopoli» (in *Talent's scout man)*[17].

Scelte lessicali ricercate, anche se non auliche, possono definirsi nel *corpus* esaminato le voci *smargiasse, meretrice, arcano, malandrina, romanzante, bastimento, nenia, plaghe.*

L'impressione è che Conte affondi la sua ricerca, così nell'italiano come nelle lingue straniere, guardando a parole che, pur essendo penetrate nella lingua comune in epoca recente (XIX o XX sec.), sono in parte già uscite d'uso.

Un esempio emblematico è *bovindo*[18]: non figura sui dizionari otto-novecenteschi; viene riportato dal *GDLI* (1961-1994, che ne documenta la presenza in Montale), è definito già in disuso dal Gabrielli (1989, e in effetti su altri dizionari degli anni 1970- '80 non è più messo a lemma).

Quanto all'avverbio *rancidamente,* figura soltanto sul Fanfani (1892) e sul GDLI, che ne cita la presenza nel Tommaseo-Bellini (1865-1879) e l'attestazione in Giovanni Faldella.

In merito, infine, al contingente di francesismi non adattati, non tutti i dizionari moderni registrano *blasé, arquebuse* e *curaçao. Baby* è lemmatizzato - da pochi - come vezzeggiativo legato al mondo infantile

16 Al proposito nota Baldazzi come «al posto di bozzetti e delle figurette espressionisti dei primi dischi, Conte cominciò ad inventarsi il Sudamerica (...) e una vita cosmopolita, una Parigi dai percorsi immaginari, come Salgari inventava Mompracem» (Baldazzi 1989, p. 244).

17 Nelle Farfalle di G. Gozzano sono frequenti gli etnici esotici: «legno tunisino» (Messaggera marzolina, v. 25), «seta giavanese» e «giallo polinese» (Dell'Ornitottera, vv. 2 e 60), da *I colloqui e altre poesie,* Roma-Milano 1944, Garzanti.

18 Adattamento secondo la pronuncia italiana di *bow* 'arco' e *window* finestra'. Vale 'balcone coperto, loggetta'.

e non come 'tesoro', 'caro/a', il valore cioè che ha assunto nel gergo nordamericano.

In questo stesso àmbito va segnalata anche una coniazione originale di Conte, *aguaplano,* che non può essere uno spagnolismo[19].

È dunque confermata, sia pure parzialmente, l'ipotesi di un ricorso a forestierismi più usati in passato che non oggi, accanto all'impiego di parole italiane divenute altrettanto rare. Si può aggiungere che perfino l'onomastica di Paolo Conte è un po' in disarmo: i suoi personaggi si chiamano infatti Angiolino, Madeleine, Wanda, Esther. Marisa, presente in due canzoni, *Onda su onda* e *Sotto le stelle del jazz* è per Conte «il nome femminile più emblematico dell'Italia del nostro secolo»[20].

DIRIGIBILE INCOMPRENSIBILE: CONTE IN RIMA

Nel repertorio di Paolo Conte, i testi di alcune canzoni - soprattutto quelle imperniate su uno schema musicale rigido e ripetitivo - presentano una struttura metrica ben definita. Due sono i dati più appariscenti nell'architettura interna dei brani: da un lato la ben studiata ripartizione delle strofe, dall'altro la ripetizione sistematica di un unico tipo di verso, in prevalenza novenari ed endecasillabi.

Esemplare in questo senso è il testo di *Blue tangos* formato da tre strofe di otto novenari ciascuna - eccetto piccole oscillazioni - a rima (o consonanza) baciata:

> Sul ritmo scuro di una danza
> piena di sogno e di sapienza
> la donna accoglie i suo ricordi
> anche i più stupidi e balordi

---

19 In spagnolo al prefisso *agua-*, come del resto in italiano, è preferito il grecismo *hidro-*. Neppure *-plano* è usato oggi come suffisso, tant'è che *deltaplano* in castigliano è *alas-delta*. Invece la forma *acquaplano* esiste nei dizionari italiani e sta per la tavola dello sci acquatico (spagnolo *esquí acuático)* e B. Migliorini 1941, p. 43, l'ha classificata come recente anglicismo, aggiungendo che la combinazione con *acqua-* era obbligata, poiché il prefisso *idro-* con *-plano* non era più disponibile.

20 In Di Stefano 1993, Conte aggiunge che si tratta di un nome «comune, ma fotografico: con una sua bellezza già addosso (...). Per la nostra generazione era il Nome di Donna».

c'è in lei una specie di cielo
un'acqua di naufragio, un volo
dove giustifica e perdona
tutta la vita mascalzona
blue tango...
[...]

Lo schema rigido viene poi sapientemente impreziosito e variato mediante rime ricercate ed inusuali *(bovindo: tamarindo)* ovvero lievemente ironiche *(stelle: piastrelle).*

Sette distici di endecasillabi a rima baciata danno vita a *La giava giavanese* e tutta di endecasillabi, eccetto un verso ipometro, è *Sudamerica,* che segue una struttura di due quartine con rime e consonanze baciate chiuse da un distico con consonanza *(gamba: rumba).*

Era ancestrale il gesto tropicale,
un arco dal sereno al fortunale,
per dirti quanto è grande la questione
tra il danneggiato e l'assicurazione.

Si arrende il vento ai suoi capelli spessi
di Dio ti dice che sta lì a due passi
ma mentre va indicando l'altopiano
le labbra fanno il verso all'aeroplano.

Ah Sudamerica...

E i ballerini aspettan su una gamba
l'ultima carità di un'altra rumba...
[...]

Spesso Conte si serve anche di fratture logiche tra un verso e l'altro per creare particolari effetti di continuità o, viceversa, di rallentamento.

Casi significativi di *enjambement* - nei quali la cesura logica appare più mirata a fini stilistici - riguardano almeno una ventina di testi tra quelli esaminati e, nella maggioranza dei casi, vengono rispettati pure in sede di esecuzione vocale (in studio o in concerto).

Piuttosto frequente è la frattura sintattica tra infinito e complemento, del tipo: «ci provi lo specchio ad inghiottire/nell'apparenza» in *Un vecchio errore;* «hai gli occhi buoni per guardar/il mondo...» in *Avanti, bionda;*

oppure la cesura tra sostantivo e complemento come in *Novecento:* «dicono che quella vecchia canzoncina/dell'Ottocento...».

Spesso, per rispettare lo schema metrico e musicale della canzone, Conte ricorre all'apocope. È il caso del *Pianista del Madagascar,* in cui compare la forma apocopata *chieder* necessaria per rispettare la misura dei settenari e per esigenze musicali.

Nei testi presi in esame sono state inoltre individuate sei rime sdrucciole in versi di differente misura; si tratta di rime difficili e particolarmente originali, del tipo: *Nàpoli: Minneàpoli* in *Come di,* la celebre *incàzzano: svolàzzano* in *Bartali,* oppure questa bella quartina (con schema ABBA) in *Vamp:*

Tu col tuo passo incomparàbile
andavi lenta e incomprensìbile
come il volo del dirigìbile
sopra la folla impressionàbile.
[...]

All'ampio ricorso a parole sdrucciole si aggiunge la forte tendenza a concentrarle in fine di verso, creando così un particolare ritmo proparossitono. L'incidenza è significativa anche sotto il profilo statistico: in ben 50 testi ricorrono parole sdrucciole in clausola, mentre sono 29 le canzoni interessate al fenomeno della rima ritmica, che consiste nel ripetersi dello schema accentuativo proparossitono alla fine del verso (Elwert 1989, pp. 92-93).

In alcuni testi, come *Nonsense,* il disegno metrico-ritmico voluto dall'autore appare scoperto. Oltre alle due rime sdrucciole perfette *(abitudine:solitudine* e *amabile:affabile)* compaiono ben 16 forme proparossitone in fine di verso e altre 15 voci all'interno del verso, per un totale di 35 occorrenze sdrucciole in una sola canzone. Nella *Vera musica* su 12 versi complessivi troviamo 8 clausole proparossitone e altre 10 parole sdrucciole:

Ci va carattere e fisarmonica
senso del brivido e solitudine
per fare musica, la grande musica
con gli occhi a mandorla
e non si sa perché e non si sa perché

La vera musica che sa far ridere

e all'improvviso ti aiuta a piangere...
la grande musica frequenta l'anima
col buio inutile
e non si sa perché, e non si sa perché
[...]

Nel brano *Il maestro* le clausole proparossitone sono 9 su 16 versi. Il fenomeno della rima ritmica proparossitona (e dell'utilizzazione di voci sdrucciole in genere) cresce col passare del tempo e raggiunge il culmine nell'album *Parole d'amore scritte a macchina* (1990).

Il ricorso a parole ossitone in fine di verso e a rime tronche in vocale costituisce un altro dato significativo nei testi di Conte e nel panorama della canzone italiana in genere.

Canzoni basate su rime tronche sono sempre esistite ed hanno spesso raggiunto grande popolarità[21]; tuttavia il ritmo ossitono è in genere realizzato attraverso monosillabi e apocopi, essendo l'italiano piuttosto povero di voci tronche, almeno se confrontato con il francese e l'inglese.

Anche in questo caso il nostro autore ama distinguersi: in tutto il suo repertorio quasi il 50% delle forme ossitone in vocale in fine di verso non è costituito da monosillabi. Per il resto Conte sembra avere una certa predilezione per le voci in *-à*, tra le quali si fa notare l'incidenza delle terze persone del futuro indicativo[22]. Emblematica *La frase:*

Se la frase arriverà
e il tuo nome sfiorerà
il segreto scenderà
dove non era sceso mai
e il solletico farà
dove non era sceso mai
se la frase arriverà...

E se non arriverà
e nel buio dormirà
il silenzio giocherà
con i tuoi capelli neri
e la tua infelicità

21 *Una marcia in fa* (1959) contiene solo versi tronchi. In *Volare* (1958) le clausole tronche sono 29 su 33.

22 Pari al 19% del totale delle voci in *-à*.

sceglierà nuovi sentieri
e se non arriverà...
[...]

Decisamente originali, come quelle di *Hemingway,* sono le rime ossitone in *-ù* e in consonante, usate per dare un certo sapore esotico ai suoi testi:

Oltre le dolcezze dell'Harry's Bar
e le tenerezze di Zanzibar
c'era questa strada...
Oltre le illusioni di Timbuctù
e le gambe lunghe di Babalù
c'era questa strada...
[...]

E si pensi anche a rime del tipo: *bambù: virtù, tabù: Perù, zulù: bantù* oppure *trance: avance* e *tram: macadam*. Va da sé che l'ampio uso dei forestierismi garantisce all'autore un ricco serbatoio di voci tronche cui attingere.

È infine interessante analizzare una serie di artifici e di giochi che contrassegnano l'opera di Conte paroliere. Un primo gruppo è rappresentato da rime interne e rime al mezzo.

La rima interna *follia/fòschia* è in *Genova per noi:* si tratta di due sostantivi contigui, uno in clausola l'altro in *incipit* di verso; analogamente rimano *stradella:bella*. Nella *Giava giavanese* la rima *dice:meretrice* cade in corrispondenza della cesura dell'endecasillabo a minore, così come la rima al mezzo *trambusto:gusto* in *Ratafià*.

Si nota anche una certa tendenza, sia pure non insistita, a comporre rime all'interno di uno stesso verso. Emblematica un *Vecchio errore:* «io non mi guardo, giro lo sguardo/la so a memoria fin troppo questa storia». Risultano numerose le rime assonanzate in consonante del tipo *gamba:rumba, negra:magra, desiderarsi:persi*. Più rare le rime assonanzate in vocale, come *osservo:superbo,* oppure *vuoto:fuoco*. In taluni casi si potrebbe dire che la differenza tra le consonanti «è così esigua che l'assonanza è quasi pari alla rima» (Elwert 1989, p. 97) come nel caso di *amante:mutande* in *Per ogni cinquantennio,* composta da strofi saffiche:

E poi c'è sempre uno che si apparta
si mette a scorreggiar tranquillamente

del resto per tre ore siamo a Sparta
c'è tanta gente
Per ogni cinquantennio i sempre in gamba
si sprecano e i saluti e i battimani
per soli uomini organizzata
questa parata
ci sono certi nodi di cravatta
che dietro c'è la mano di una moglie
e dietro ad ogni moglie c'è un amante
senza mutande
Nel gruppo manca mai qualche avvocato
a lui tocca di fare il bel discorso
la faccia sua collerica si accende
e ci confonde
Ma come parla bene e poi ci spiega
di ferro è questa classe, battimani,
ma uno con la testa fra le mani
lo guarda fisso
senza una piega
[...]

Da notare anche la rima derivativa *battimani:mani* (vv. 18-19) e quella iniziale *apparta:Sparta* che testimonia una vera predilezione da parte di Conte nel formare rime «geografiche» con toponimi tutt'altro che banali: così nelle rime *Marsiglia:parapiglia:quadriglia, Piccardia:lotteria, accademia:Boemia, Shangai:vai-vai* e l'ancor più fantasiosa *Timbuctù:babalù*. Celebri precedenti per rime di questo tipo li troviamo in Pascoli e Gozzano[23]. A quest'ultimo in particolare Conte sembra rifarsi nell'invenzione di rime originali e antiletterarie.

Scrisse Montale che il poeta torinese «è il primo che abbia dato scintille facendo cozzare l'aulico col prosaico» (Montale 1976, p. 57), creando tra l'altro rime divenute celebri quali *camicie: Nietzsche: felice*[24] *e sofista: farmacista*[25]. E non potremmo forse accostare a questi esempi la coppia rimante *bella: frittella* in *Angiolino?* o *lontana: banana di Sindacato*

23 Alcuni esempi: *Atlantico:romantico* (vv. 431-33) nella *Signorina Felicita* e *Baltimora:ancora* (vv. 15-17), *ambiti:Stati Uniti* (vv. 77-78) in *Ketty* (in Gozzano 1990). E accanto a Gozzano, Pascoli: *febbraio:Obio* (vv. 1-3), *Baltimora:accora* (vv. 129-131) e *Atlanta:tanta* (vv. 130-132) in *Italy* (in Pascoli 1980).

24 La signorina Felicita vv. 308-310-312.

25 Ibid. vv. 321-25.

miliardari? o, ancora, *stelle: piastrelle* in *Blue tangos, tristi: elettricisti* in *Gelato al limon* e la già citata *amante: mutande* in *Per ogni cinquantennio?*

QUELL'ESPRESSIONE UN PO' COSÌ: SINTASSI E STILE IN PAOLO CONTE

Parola rara e specialissima, si diceva, per Paolo Conte, estratta dagli àmbiti più disparati, riesumata da un vocabolario andato, goffamente rediviva e ironizzata, tra il tecnicismo e il forestierismo a volte volutamente opaco. Si consideri ad esempio *Hemingway:*

Oltre le illusioni di Timbuctù
e le gambe lunghe di Babalù
c'era questa strada...
...Questa strada zitta che vola via
come una farfalla, una nostalgia,
nostalgia al gusto di curaçao...
Forse un giorno meglio mi spiegherò...
[...]

in cui è evidente la predilezione per i vocaboli esotici che fanno «ambientare situazioni vicine, ritratti di personaggi noti, avvenimenti vissuti, in un'altra ribalta, che è meno quotidiana e più fantasmagorica e lontana» (Di Stefano 1991).

Si vedano ora gli ultimi versi di *Colleghi trascurati:*

Bambola avvolta nel tulle, già messa via...
di tanti bei sogni la musa...
ghibli che soffia dietro a una porta chiusa
Ah, mi sento fradicio di magia...
[...]

Tulle, come già è stato fatto notare (cfr. *Sdruccioli elisir: il lessico*), appartiene a una serie di vocaboli molto cari a Paolo Conte perché in grado da soli di richiamare alla memoria un ambiente o una situazione: si veda il *tinello* della *Ricostruzione del Mocambo*, l'*Aprilia* della *Topolino*

amaranto, l'*Aurelia* della *Canzone anfibia,* la *quadriglia* di *Gratis,* il *percalle* di *Novecento.*

Spesso la parola di gusto *rétro* appare connotata da una palese ironia, come avviene per *tinello:*

ora convivo con un'austriaca,
abbiamo comprato un tinello marron
ma la sera tra noi non c'è quasi dialogo
io parlo male il tedesco, scusa, pardon...
[...]

in cui il tono è chiaramente divertito.

L'ironia, del resto, irrompe frequentemente nei testi di Conte: «parlami... / vecchie ambizioni?.../ solo pulci...e lo sai» *(Lupi spelacchiati* vv. 11-13), «ma come parla bene e poi ci spiega / di ferro è questa classe, - battimani -» *(Per ogni cinquantennio* vv. 17-18), «-Eh, viaggiar si deve - disse un giorno» *(Tua cugina prima* vv. 16-18), «Dir che ti penso / è un controsenso / perché sei sempre qui, sì» *(Il treno va,* vv. 1-3). Si vedano infine i seguenti brani tratti da *Dopo le sei,* in una sorta di epifonema:

Mangiano più gelati e panna
da settant'anni in su
che in tutta la loro vita di ragazze
adesso o mai più...
senza chimere o tabù
la vita vale un Perù
[...]

e più sotto (vv. 27-28):

e leccano leccano adesso o mai più
zibibbo al lampo che fu
[...]

La condizione sufficiente a generare l'evocazione in tutta la sua forza è nell'accostamento dei termini, perlopiù inatteso. Si veda *Madeleine:*

Allons, Madeleine,
certi gatti o certi uomini
svaniti in una nebbia o in una tappezzeria

addio, addio, mai più ritorneranno, si sa,
col tempo e il vento tutto vola via,
tais toi, tais toi, tais toi...
[...]

Quanto più la singola parola è tecnica, cioè propria di un ambito speciale, e quindi determinata, tanto più nell'accostamento l'espressione può risultare indeterminata, come in una situazione in *Fuga all'inglese:*

Sì, il tempo passa sotto ai sofà,
nemico numero uno degli aspirapolvere delle città,
è là che lui tiene la sua accademia
sotto lo sguardo vitreo dei bicchieri di Boemia
[...]

Ancora in *Alle prese con una verde milonga:*

Così la milonga rivelava di sé molto più di quanto apparisse...
La sua origine d'Africa, la sua eleganza di zebra, il suo essere di frontiera,
una verde frontiera...
Una verde frontiera tra il suonare e l'amare,
verde spettacolo in corsa da inseguire...
[...]

E in *Ratafià:* «Il cinema è un gaucho seduto al caffè» (v. 18), o anche nel precedente esempio di *Dopo le sei* vv. 27-28. Se nel vocabolario di Paolo Conte le parole appaiono cariche «di odori, di sapori, di colori» tanto da essere diventate «quasi fisiche» (Di Stefano 1991), non stupirà trovare nello stile dell'autore una serie di accostamenti imprevedibili e di accordi dissonanti rappresentati da dittologie antonimiche, da sinestesie e da terne o da accumuli aggettivali e sostantivali.

Si legga *Aguaplano,* tratta dall'omonimo album, uno dei primi a presentare un largo uso di figure retoriche: si notino in particolare la dittologia-sinestesia al v. 2, le determinazioni di *mondo* al v. 4, di *suono* al v. 14.

Un aeroplano
nell'aria bionda e calda
vola piano

lascia un bel mondo dal colore baio
dove c'è il fiume di gennaio[26]
[...]
Ne sono certo
è proprio un pianoforte da concerto
dal suono avuto dal mistero
un pianoforte a coda lunga, nero
Certo c'è stata
laggiù una storia molto complicata
ci va una bella forza per lanciare
un piano a coda lunga in alto mare
E dove c'è un piano
intorno c'è sempre gente che fa baccano
ci sono occhi che si cercano
ci sono labbra che si guardano...
Non mi fido
in certi casi un pianoforte è un grido,
ci sono gambe che si sfiorano
e tentazioni che si parlano...
Gira pilota,
[...]

Si legga ora *Recitando* tratta dallo stesso album e si osservino gli accostamenti insoliti dei vv. 3, 22, 24, l'antinomia ai vv. 25-26, la terna ai vv. 27-28.

Recitando si scende
giù sul fondo,
le memorie ondulate
e profanate
da una mano fantasma
che propone alleanze
concedendo distanze
di egoismo e frenesia
[...]
Tienti forte
che ormai si sta volando

26 «Fiume di gennaio» potrebbe suggerire una precisa ambientazione geografica se lo consideriamo traduzione di Rio de Janeiro.

non so dirti né dove
come o quando
pilotando si va
sulle palme del giorno
recitando un ritorno
sulla pista delle allegrie
E così si dimentica
e ricorda
recitando e inventando
e profanando
con la tua esibizione
con la mia imitazione
arredando in silenzio
di ogni sorta di mercanzia

Solo quando le storie e i temi della provincia si saranno esauriti e all'esposizione di stampo narrativo verrà preferita una sintassi meno elaborata e più contratta, il mondo metaforico di Paolo Conte potrà esprimere tutte le proprie potenzialità.

Oltre ai fenomeni illustrati a proposito di *Aguaplano* e *Recitando,* diviene più frequente in genere l'accostamento insolito, ad esempio sotto forma di dittologia: Duke Ellington nello *Zio* è definito «...grande boxeur/ tutto ventagli e silenzi...», il «golfo mistico» nel *Maestro* «ribolle di tempesta e libertà», il valzer in *Diavolo rosso* è «di vento e di paglia».

Oppure attraverso analogie preposizionali: ecco «i laghi bianchi del silenzio» di *Alle prese con una verde milonga,* il «profumo di insidia» di *Recitando,* la «valigia di perplessità» di *Gelato al limon,* o le «scarpine da ballo» di *Razmataz* che sembrano «uno sbadiglio di cuoio distratto», con ulteriore animazione dell'inanimato grazie all'aggettivo. Anche quest'ultimo è un fenomeno non trascurabile se abbiamo «la perfidia che scudiscia ogni viltà» nel *Maestro,* «cuochi ambulanti soffriggono musica» in *Colleghi trascurati,* e «tutto lì frigge bagliori di schegge» in *Una di queste notti.*

Le figure retoriche e le metafore sembrano riflettere un processo di osmosi continua tra sensazioni d'ordine fisico e stati d'animo, col ricorso anche a usi particolari di alcuni sintagmi. Uno di questi è *pieno di:* «una danza/piena di sogno e di sapienza» in *Blue tangos,* vv. 1-2, «tempo grigio/pieno di musiche e di uomini» in *Via con me,* vv. 4-5, «luce piena di vertigine» in *Come di,* v. 9, «bellezza mia piena di sogni barbari» in *La canoa di mezzanotte,* vv. 24-25. E, più rilevante, il sintagma *sapere di:*

Conte ne estende il potenziale semantico e lo sfrutta come anello di raccordo per garantire la confluenza del maggior numero possibile di sensazioni. Ecco allora «un auto che sa di vernice/di donne di velocità» in *Una giornata al mare,* vv. 14-15, «certe parole (...) sanno di mare» in *Gioco d'azzardo,* vv. 5-6, «il selciato sa di vento» in *Non ridere,* v. 9, e i vv. 40 e 41 di *Diavolo rosso,* qui sotto parzialmente riportata.

Parallelamente, nella sintassi, l'uso della giustapposizione e delle frasi nominali - sempre più frequente nel corso degli anni - contribuisce a frammentare il discorso e a potenziare ulteriormente l'espressione, fino a renderla a volte quasi criptica:

Voci dal sole e altre voci
da questa campagna, altri abissi di luce
e di terra e di anima
niente più che il cavallo e il chinino...
E voci e bisbigli d'albergo:
amanti di pianura
regine di corriere e paracarri
la loro, la loro discrezione antica
è acqua e miele...
Diavolo rosso
dimentica la strada
vieni qui con noi a bere un'aranciata
contro sole tutto il tempo
se ne va...
Girano le lucciole
nei cerchi della notte...
questo buio sa di fieno e di lontano
e la canzone forse sa di ratafià...

A volte si riscontrano impennate improvvise di alta subordinazione, come in *Dal loggione:* «penso di credere che finirò/sempre di vivere di te».

Per mettere l'uno accanto all'altro testi opposti per la struttura sintattica si confrontino *Boogie* e *Novecento.* Nella prima si procede per piani sintatticamente sovrapposti:

Qualcuno nei paraggi cominciava a sternutire
il ventilatore ronzava immenso dal soffitto esausto,
i saxes ipnotizzati... dai movimenti di lei si spandevano

rumori di gomma e di vernice, da lui di cuoio...
le luci saettavano sul volto pechinese della cassiera
che fumava al mentolo, altri sternutivano senza malizia
e la canzone andava elegante, l'orchestra era partita,
decollava...
i musicisti, un tutt'uno col soffitto e il pavimento,
solo il batterista nell'ombra guardava con sguardi cattivi...
[...]

Nella seconda invece l'espressione si sviluppa lungo una catena metonimica senza fine:

Dicono che quella vecchia canzoncina
dell'Ottocento fa sorridere
in un dolce sogno certe bambole
tutte trafitte da una freccia indiana,
ricordi del secolo prima,
roba di un'epoca lontana,
epoca intravista nel bagliore bianco
che spara il lampo di magnesio
sul rosso folle del manganesio... eh... eh...
[...]
La paglia volteggiava nell'aria gialla
più su del regno delle aquile
dove l'aereo scintilla...
l'aereo scintillava come gli occhi
dei ragazzi che, randagi,
lo guardavano tra i rami dei ciliegi, eh... eh...

dove si realizza la serie *paglia-aria-regno-aereo-aereo-occhi-ragazzi.*

L'uso della giustapposizione manifesta a livello macrosintattico uno dei tratti più caratteristici dello stile di Conte: la pressoché costante mimesi dell'oralità. «E ammesso che la milonga fosse una canzone, ebbene io l'ho svegliata e l'ho guidata a un ritmo più lento.../ così la milonga rivelava di sé molto più di quanto apparisse...» *(Alle prese con una verde milonga,* vv. 12-14).

Sul piano della microsintassi questa scelta è rivelata dall'avverbio presentativo *ecco,* dai frequenti deittici *qui, lì,* dal *che* subordinante generico, dalla dislocazione a sinistra e dall'uso generalizzato del tempo presente. È inoltre notevole a questo proposito la presenza abbondante

di frasi incidentali come «lo sai», «sai», «proprio così», «come si usa dire», attraverso le quali Conte si rivolge più a un interlocutore che a un ascoltatore. Si verifica spesso infatti l'apostrofe con passaggio all'allocutivo di seconda persona con un'interrogativa o un'esclamativa e l'improvvisa rottura del racconto-narrazione-ambientazione, come ad esempio in *Aguaplano*, vv. 6-8: «Scendi pilota/fammi vedere, scendi/a bassa quota», o in *Alle prese con una verde milonga*, vv. 1-3: «Alle prese con una verde milonga/il musicista si diverte e si estenua.../e mi avrai, verde milonga che sei stata scritta per me».

Si veda *Jimmy ballando:*

Jimmy, non so se sei d'accordo,
abbiam mangiato una bontà,
e casomai possiamo farci anche un bel giro
con quelle due, ma tu ci vedi fin là?
Jimmy, ballando, ballando
con due cinesi io e te,
gente diversa da noi
è strano, sai, guardare in faccia Shangaj...
Jimmy, è sembrato educato
il nostro invito, chissà,
ma la miopia
è così, è così,
e così
con due cinesi siam qui.
[...]

E *Gli impermeabili:*

Mocambo
serrande abbassate
pioggia sulle insegne delle notti andate
devo pensarci su pensarci su
ma dipenderà dipenderà...
...quale storia tu vuoi che io racconti?
...ah non so dir di no, no, no...no...no...
[...]
Scendo giù
a prendermi un caffè...
...scusami un attimo...

passa una mano qui, così,
sopra i miei lividi...
...ma come piove bene sugli impermeabili...

Spesso i testi di Paolo Conte, coerentemente con la mimesi del parlato, presentano elementi caratteristici, classificabili come metadiscorsivi, introdotti o da un commento in tempo reale fatto dall'autore stesso, o dal frequentissimo *chissà* o dall'interiezione *ah,* col risultato di attualizzare il discorso. Si leggano ad esempio i vv. 4-7 di *Gli impermeabili,* o il v. 10 di *Hemingway,* nei quali Conte sembra essere al tempo stesso autore e commentatore dei propri testi.

Paolo Conte infine sembra sensibile anche al valore onomatopeico e fonosimbolico della parola: si veda *Ratafià* al v. 13 (cfr. *Dirigibile incomprensibile: Conte in rima*) e, più notevole, *Dragon,* vv. 5, 9 dove da «you are, you are, you are, a long long train» si passa a «ouha, ouha, ouha...» del treno, o *Happy Feet* al v. 5: «tuoi piedi» passa a «tap»: dalla semantica immotivata alla onomatopea motivata; o addirittura al dare evidenza specifica a certi suoni: /gl(i)/ ad esempio in *Novecento* vv. 34, 35, 36 (*vaniglia, battaglia, meraviglia*), o in *Gratis* vv. 1, 2, 3, 4 *(meraviglia, Marsiglia, parapiglia, quadriglia).*

All'uso del kazoo, strumento onomatopeico per eccellenza, il cantautore affianca intrecci fonetici che tentano di riprodurre suoni di alcuni strumenti. Si notino le combinazioni di velari e nasali in *The Joplin's reveries* o di labiodentali più vibranti (e ancora di nasali e sibilanti) in *High-hat:*

Afro afrore
fra bufali cafri
confabulano zufoli
sussureggiano giade di Giuda
(chi guida?) fra guadi e giunchi
biade giganti
già fragranti e
fragorose, rosee
come froge frige
fra frumento e fronde
esco, ecco, tra le frasche
[...]
gli usi degli usignoli
sì, gin

gong
ginseng
gen sing
sembilang
[...]

Non mancano ideofoni come *parapunzipunzipunzipun,* nel brano *Dal loggione* o *parapappaumpaumpa* nella *Giarrettiera rosa,* per rappresentare bande musicali.

Infine il cantautore, enigmista quasi professionista al di fuori dell'àmbito musicale[27], arrichisce qui e là i suoi testi di *calembour* e anfibologie: «in balia di una balia» *(Il pianista del Madagascar),* «posate le posate» *(Nord),* «risale le risaie» *(Diavolo rosso),* «Sara/sarà» *(Onda su onda),* «Sudamerica/sudario» (*Sudamerica*), «arrivo lì/al Rivoli» *(Nessuno mi ama),* «come-di» (italiano e francese), «blue» (colore, in inglese è 'tristezza'), «hesitation» (valzer all'inglese o 'esitazione'). Fino al *calembour* «come una señorita» *(Ratafià),* comprensibile solo a chi conosca qualcosa di più del privato del cantautore già avvocato («come un assegno, Rita» - la sua commercialista); e all'affermazione «le donne odiavano il jazz/non si capisce il motivo», in *Sotto le stelle del jazz,* dove il secondo verso assume ben diverso significato se posto tra le virgolette del discorso diretto oppure no.

Anche se il lessico rimane l'aspetto che consente a Paolo Conte di compiere forse le sue più significative prestazioni, tuttavia le risorse della sintassi e dello stile sono utilizzate sinergicamente per offrire al lettore/ascoltatore un contatto fondato sulla suggestione prima ancora che sulla comprensione.

La ricerca di una densità comunicativa si avvale, come abbiamo visto, di un linguaggio ricchissimo, che include - si potrebbe dire, parafrasando il noto commento di Contini al Pascoli - anche linguaggi pregrammaticali (l'onomatopea) e post-grammaticali, ovvero tecnici (nel caso di Conte: relativi alle danze, agli strumenti musicali, alle piante, ai tessuti, ai dolci).

Le combinazioni curiose e preziose, che uniscono il sensoriale con l'immaginario e pongono in relazione avvenimenti e cose, che poco o nulla hanno a che fare tra loro sul piano strettamente logico, vanno ben

27 In De Angelis 1989, p. 107 sono riportate alcune sue crittografie. Esempi: monoverbi per «antiche leggi» e «tranquillanti», rispettivamente Vigévano e sedano; mnemonica 6-10 «cappeg», cioè amanti giapponesi (a manti *g* appónesi).

di là dalle semplici sinestesie, del richiamo cioè a due sfere sensoriali distinte.

All'espansione dei valori connotativi della parola corrisponde una funzione di allentamento della struttura logica del discorso. La capacità evocativa delle immagini quasi sempre finisce col prevalere su quei fili sottili, quasi evanescenti; che sono, in molti testi, tracce di narrazione altamente stilizzate.

La lingua di Paolo Conte, in tale avventura, non si lascia mai guidare da meccanismi abusati e prevedibili. Al contrario, rompendo di continuo la superficialità e l'automatismo della comunicazione, punta tutto sulla suggestività, l'allusività, l'indefinitezza, l'enigmaticità delle espressioni.

Enigmi e intrecci trovano una piena corrispondenza nella selezione e nella miscela arabescata operata a livello del lessico. In essi il lettore/ascoltatore è condotto non tanto a decifrare, quanto a penetrare lui stesso nell'universo del cantautore. Nel quale universo, va da sé, artefice di primissimo piano rimane la musica, dalle linee melodiche alle armonie, agli arrangiamenti, alla scelta delle singole voci strumentali.

Giuseppe Antonelli, Silvana de Capua

LUCIO BATTISTI E PASQUALE PANELLA: UNA NUOVA MANIERA DI SCRIVERE CANZONI

Lucio Battisti deve la sua grande notorietà alle canzoni scritte insieme a Mogol (pseudonimo di Giulio Rapetti) durante un arco di tempo che va dagli anni Sessanta fino ai primi anni Ottanta: un periodo in cui brani come *Il mio canto libero, Emozioni, Non è Francesca,* affascinavano intere generazioni di giovani con «quel loro romanticismo un po' kitsch [...], ma in fondo così intrigante» (Borgna 1992, p. 337) e la coppia Mogol-Battisti era diventata una «premiata ditta che sembrava avere l'appalto dei primi posti delle hit-parades» (Baldazzi 1989, p. 166).

Dopo la rottura con Mogol e l'infelice tentativo dell'album *Egià* (i cui testi erano stati scritti da sua moglie, Grazia Letizia Veronesi, sotto lo pseudonimo di Velezia), Battisti chiamò a comporre le parole delle sue canzoni Pasquale Panella. Questi, nato a Roma nel 1950 e formatosi con esperienze di scrittura per il teatro sperimentale, si era avvicinato alla musica leggera alla fine degli anni Settanta cominciando a lavorare con la casa discografica Rca. Dopo un periodo di collaborazione con Enzo Carella[1], nel 1983 Panella fu invitato da Battisti a scrivere i testi del nuovo album di Adriano Pappalardo. Il disco (intitolato *Oh! Era ora*[2]) andò incontro a un totale insuccesso, ma Battisti rimase positivamente colpito dal particolare stile di Panella e lo scelse come suo nuovo paroliere. Nacque così *Don Giovanni* (1986), che con il suo scintillio di giochi verbali e di figure retoriche spiazzò completamente le attese del pubblico

1 Nell'ultimo album di Carella, *De Carellis*, uscito nel 1993, Panella firma alcune canzoni con lo pseudonimo di Carmillas. Altri pezzi risalenti agli anni Settanta, come *Malamore* e *Fosse vero*, sono però attribuiti al solo Carella, contraddicendo quanto affermato dal *Diz. canz. it. 1990.*

2 Di cui Panella scrisse tutti i testi, firmandosi questa volta con lo pseudonimo di Vanera.

e della critica[3]. A *Don Giovanni* hanno fatto séguito, ad intervalli regolari di due anni, *L'apparenza* (1988), *La sposa occidentale* (1990) e *Cosa succederà alla ragazza* (1992).

I testi di Panella sfuggono a facili definizioni e a rigide etichette: c'è chi lo definisce «giovane poeta [...] dalla vena dadaista e dai versi volutamente criptici che non di rado sconfinano nel rebus e nel crittogramma» (Borgna 1992, p. 336) e chi parla delle sue canzoni come di «una velleitaria e insopportabile insalata mista di parole in libertà»[4]; per alcuni «è un mostro o un pazzo»[5], per altri un autore dai «toni deliranti»[6].

LA PAROLA COME FONTE D'ISPIRAZIONE

L'atteggiamento di rifiuto assunto da gran parte della critica e del pubblico nei confronti dei testi di Pasquale Panella andrà imputato in gran parte alla loro difficoltà. L'impressione di ermetismo che da essi emana, d'altronde, non è che una diretta conseguenza dell'ipertrofia del significante, potenziato fino a eclissare quasi del tutto il significato. Ma spostando l'attenzione dal contenuto alla forma ci si accorgerà che questi testi non solo non sono «senza senso [...] e senza nessuna logica»[7], ma sono anzi il risultato di un'attenta e laboriosa ricerca formale. Si prenda, ad esempio, la canzone *I ritorni*[8]

E da quel punto in poi sentimmo sotto di noi
svolgersi il sentimento largo e intento
ad una tutta sua meditazione noncurante
che sopra la sua pelle si ballasse
Le foglie coi barattoli le casse con i tronchi senza cuore
E lo scandaglio calava dalle prore, poi ritornava su
chiedendosi «perché perché ritorno?»

---

3 Va anche detto, però, che *Don Giovanni* ha rappresentato un notevole successo commerciale: i tradizionali ammiratori di Battisti non mancarono all'appuntamento con il nuovo disco, che fu il sesto fra i 33 giri più venduti in Italia nel 1986 (Baldazzi 1989, p. 314).

4 Fabrizio Zampa, *Lucio fuori dal mondo*, «Il Messaggero», 25/IX/1992.

5 Nicola Fano, *Il rosmarino. La chiave è tutta qui*, «l'Unità», 25/IX/1992.

6 Alfredo Saitto, *Battisti e le gonne acustiche*, «Il Tempo», 25/IX/1992.

7 Come sostiene Saitto in *Battisti e le gonne acustiche*, cit.

8 Per per quanto riguarda l'anno d'uscita e l'album di appartenenza dei diversi titoli citati, si rimanda alla discografia presente in fondo al volume.

È sempre per prova che sulle labbra torna la parola amore
per prova ed esercizio perché si sa che poi non si sa mai
che potrebbe tornare utile
tornare per raccontare il furore e il gelo delle notti aurore
bianca e assai provata
scampata per un pelo per poter ritornare
come dalle crociate un futile sopravvissuto a tutto
che ritorna più utile che vivo quindi innamorato ancora
E torna torna lei gli ha detto torna ed era una bambina
finalmente e gli diceva torna
abbiamo un solo limite l'amore che ci divide
come la ragione perché con la ragione si sopravvive a tutto
si distrugge il distrutto
ricostruendo a intarsi la copia fedele dell'innamorarsi
e un tassello alla fine o è dell'uno o è dell'altro
E i sogni si allontano come i cavalli scossi caduti i sognatori
bocconi tra le fragole ma più dolci e più rossi
ridotti a dolenti spifferi
e docili incompetenti della lotta incerta
tra il ridire e il fare l'amore colloquiale
e lei continua a dirsi «si sopravvive a tutto per innamorarsi»
[...]

Il sentimento si materializza e si anima, diventando una sorta di mare su cui galleggiano alla deriva tronchi e barattoli, uno scandaglio pone a sé stesso domande dai contenuti esistenziali, due innamorati combattono la loro schermaglia verbale secondo il copione dell'*amore colloquiale*; tutto il testo è punteggiato di frasi sentenziose (vv. 8, 19 e 28) nelle quali il presente gnomico è in voluto contrasto con i tempi passati che prevalgono nella narrazione. Si potrebbe pensare di trovarsi di fronte a un testo assurdo e incoerente, ma ad un «attento esame superficiale» (come quello che suggerisce lo stesso Panella in *Dalle prime battute*) l'impressione viene subito corretta. Le dittologie legate da congiunzioni copulative («largo e intento» v. 2, «il furore e il gelo» v. 11, «il ridire e il fare» v. 27) conferiscono alle frasi un aspetto geometrico. Il ricorso all'epanalessi («perché perché ritorno?» v. 7, «torna torna» v. 16) e al poliptoto («si distrugge il distrutto» v. 20), insieme alla presenza di complessi periodi giocati sulla ripetizione di poche parole (*prova*, *sa*, *tornare* vv. 8-13 e ancora *torna* vv. 16-17) e di alcuni giochi verbali

(«bocconi fra le fragole» v. 24 e «dolenti spifferi» v. 25)[9] rivela la studiata artificiosità dell'insieme, che non è frutto di un assemblaggio casuale.

Tutte queste tecniche ricorrono con una certa costanza nella produzione di Panella e contribuiscono a caratterizzarne la particolarissima cifra stilistica. I costrutti bimembri, ad esempio, vengono adoperati allo scopo di organizzare la grande abbondanza lessicale in precise cadenze ritmiche: «segna e depenna» (*Don Giovanni*), «ti avvicinavo e ti accostavo» (*Specchi opposti*), «le parole e le figure» (*Allontanando*)[10].

Altrove lo stesso risultato di raffinata elaborazione è raggiunto dall'autore alterando l'ordine consueto delle parole all'interno della frase. A partire dall'innocente posposizione del verbo reggente (che sembra fare il verso alla tradizione della canzonetta sanremese)[11], fino ad arrivare a giaciture più ardite e inusuali, l'*ordo artificialis* appare decisamente quello preferito da Panella. Si possono incontrare tmesi del tipo «gli inzuppati come dolci nel latte / bianchi degli occhi» (*Per nome*), strutture chiastiche («chi viaggia tanto e tanto ha già viaggiato» in *Mi riposa*) e costruzioni speculari con evidente intento iconico: «lei che guarda fissa un suo sussulto / fuso nel vetro / che le ricorda tanto / un suo sussulto» (*La metro eccetera*). In alcuni casi la preferenza per le topologie desuete rasenta il gioco combinatorio ed è sfruttata per calcolate variazioni sul tema: «magari estate forse / forse magari estate» «io ti vedrei davvero volentieri / volentieri davvero ti vedrei» (*Tutte le pompe*).

Più si procede nell'analisi, insomma, e più ci si convince che il senso di queste canzoni si trovi nascosto tra le pieghe della superficie, nel «vertiginoso [...] gioco del linguaggio che spiazza, sgomenta, non si lascia capire»[12]. Il problema che Panella si pone è quello di non scrivere «con le stesse parole di tutti» (*Lo scenario*) o «con la correttezza / di una traduzione che risuoni / facile e fedele senza quelle inutili trappole ostili» (*Mi riposa*). Nelle sue canzoni le parole vivono di vita propria («Io so

---

9 Un aspetto, quest'ultimo, che sarà analizzato più articolatamente nelle prossime pagine.

10 Caratteristico, a questo proposito, anche il gusto per la contrapposizione antonimica che spesso sfocia nell'antitesi e nell'ossimoro: «l'ha sempre saputo e l'ha sempre ignorato» (*Il doppio del gioco*), «dolce tedio» (*Le cose che pensano*), «indolenza incendiaria» (*L'apparenza*).

11 Accanto a soluzioni meno comuni come «faccia a faccia tra tutti e due che infine uno è» (*Madre pennuta*), infatti, si registrano esempi più banali come i passati remoti che chiudono regolarmente il verso in *Le cose che pensano*, riportata poco oltre, o la posposizione del verbo ausiliare in «fatta tu sei di svista» (*Specchi opposti*).

12 Gino Castaldo, *Battisti: La provocazione e il gioco sottile dell'assenza*, «La Repubblica», 25/IX/1992.

benissimo quali vocaboli devono entrare nei miei testi e quali non vi troveranno mai posto» dice Panella[13]) e vengono scelte per ragioni che spesso sono molto lontane da quelle semantiche. Il gusto per la scelta lessicale assume connotati di sensualità e un termine viene spesso preferito ad un altro per motivi di suono, in modo da ottenere effetti di assonanza o di allitterazione. Queste figure, oltre a dare prova del funambolico virtuosismo dell'autore, acquistano un valore chiave all'interno del tessuto fonico della canzone (che, non va mai dimenticato, è un testo scritto per essere cantato su una base musicale).

Ascoltando le canzoni di Panella ci si può imbattere in tiritere (è proprio il caso di dirlo) come «un tir che si ritira tutto il sole al nadir» (*Madre pennuta*); in figure di suono fruscianti come «stringhe mosce e fasce di camoscio» (*La metro eccetera*), traballanti come «impensabili però malleabili, ballabili mammelle» (*Timida molto audace*) o gutturali come «un ingordo gorgo umido» (*Il diluvio*), ma anche in autentici scioglilingua tipo «straziante d'estri tristi» (*Il diluvio*).

A volte un suono si ripete in maniera incessante per tutta la durata di una canzone, raggiungendo interessanti effetti fonosimbolici: è il caso di *Le cose che pensano* in cui il dittongo *-ai* ritorna con insistenza martellante accompagnato dalla costante presenza della *s*[14].

In nessun luogo andai per niente ti pensai
e nulla ti mandai per mio ricordo
Sul bordo m'affacciai d'abissi belli assai
Su un dolce tedio a sdraio amore ti ignorai
invece costeggiai i lungomai
M'estasiai ti spensierai
m'estasiai, e si spostò
la tua testa estranea che rotolò
Cadere la guardai riflessa tra ghiacciai
sessanta volte che cacciava fuori
la lingua e t'abbracciai,
Di sangue m'inguaiai
Tu quindi come stai se è lecito che fai
in quell'attualità che pare vera

13 Le dichiarazioni di Panella che appaiono nel corso di questo lavoro riportate fra virgolette sono il distillato di lunghe chiacchierate fra noi e l'autore, che vogliamo ringraziare per la disponibilità.

14 Il dittongo appare ben 29 volte (in *inguaiai*, v. 12, addirittura due volte nella stessa parola), la sibilante 20 volte scempia, 7 doppia e 18 volte in nessi consonantici.

Come stai, ti smemorai
ti stemperai e come sta
la straniera, lei come sta
Son le cose che pensano
ed hanno di te sentimento,
e se t'amano e non io
come assente rimpiangono te
Son le cose prolungano te
La vista l'angolai di modo che tu mai
entrassi col viavai di quando sei
dolcezza e liturgia, orgetta e leccornia
La prima volta che ti vidi non guardai
da allora non t'amai tu come stai
come stai
[...]

Oltre alla presenza di marcate figure di suono (tipica l'allitterazione «abissi belli assai» v. 3), sarà da notare la preferenza accordata a determinati processi di formazione delle parole. L'accumulo di suoni sibilanti è ottenuto anche tramite il ricorso a vocaboli prefissati con *s-* (in particolare verbi: *smemorai*, v. 15, *stemperai*, v. 16), tanto da arrivare alla creazione di *spensierai* v. 6, passato remoto di un ipotetico verbo parasintetico *spensierare* rimodellato analogicamente sull'aggettivo *spensierato*[15].

Negli altri testi Panella mostra una particolare predilezione anche per il prefisso iterativo *ri-*, di cui fa uso ben 25 volte[16] e per alcuni suffissi, tra cui spicca *-ìo* (*frullìo, tempestìo, brulichìo* solo nel brano *Il diluvio*), usato anche per la creazione di un neologismo come *morbidìo*[17]. *Numerosi sono anche gli astratti in -zione e -mento: da estenuazione a sentimento se ne trovano ben 38.*

Anche nel nostro autore, come in tutti gli scrittori espressionisti, la passione deformante trova sfogo negli alterati. Panella ama servirsi

15 L'uso di questo prefisso, abbondante nei testi di questi quattro album (19 occorrenze), non è sconosciuto neanche alle canzoni scritte da Panella per altri interpreti: nei primi versi di Signorina, brano che apre il disco di Pappalardo Oh! Era ora, campeggia un bizzarro parasintetico denominale come sfarinare..

16 Non a caso il prefisso compare con frequenza nella canzone *I ritorni* riportata poco sopra: *ritornare* v. 13, *ricostruendo* v. 22, *ridire* v. 28.

17 Anche per i suffissati in -ìo vale il discorso fatto per i prefissati in s-: si pensi a ronzio (sempre in Signorina) e a svolazzìo (in *L'occhio nero*, scritta per Carella).

soprattutto dei diminutivi, ora mettendoli a stretto contatto con falsi alterati («gialli fiore*llini* di rughe*tta*» in *Mi riposa*), ora adoperando in successione base e derivato («più di tutti i giornali e giornaletti» in *La metro eccetera*). In una strofa di *Tutte le pompe* le due tecniche vengono usate contemporaneamente, inserendo in un'unica sequenza *belli*, *bellini* e *gridellino*. A questi si aggiunge la presenza di *pipistrelli* che, con il suo falso suffisso diminutivo, porta ad otto il numero di *l* doppie presenti in questi pochi versi. Si notino, inoltre, i due chiasmi paralleli imperniati sul comparativo (vv. 40 e 42) e il rapporto di perfetta sinonimia che lega i sintagmi *color del lilla* e *gridellino*:

40 più fitti fitti più dei pipistrelli
nella notte stellata che volano d'estate
però più belli belli più bellini
bianchi e color del lilla gridellino
[...]

Il gusto di Panella per l'accumulo, gusto al quale si era fatto cenno parlando delle dittologie, emerge anche nelle serie sinonimiche («i minutini gli attimi gli istanti» in *I sacchi della posta*, «preso, arreso, inchiodato» in *Madre pennuta*) e, più genericamente, nelle frequenti strutture trimembri: «la farfalla o la lingua, la spilla» (*Allontanando*); «la irridi, la lusinghi e la sfidi» (*Timida molto audace*); «un'epoca, una storia, una leggenda» (*A portata di mano*). L'àmbito in cui questa tendenza trova più largo spazio è, comunque, quello dell'aggettivazione. In questo campo la misura del *tricolon* viene spesso sottoposta a variazioni interne, come accade in *Tu non ti pungi più*:

La lotta dei cuscini senza sonno che spiumano
che fanno zampilli di pollini che pullulano
aggressivi irsuti istigatori di starnuti
così tu te la spassi amoreggiando
5 e te la prendi comoda con morbida ovvietà
sembrando tu un guanciale con un altro che ti assale
il tutto in una schiuma che coi talloni monti come l'uva
e sopra un muschio domestico stampato e quanto inutilmente
rimboccato.

[...]

o addirittura superata: in *Cosa farà di nuovo* il cuore è definito «leggero pesante volubile greve» e nell'*incipit* di *I sacchi della posta* ben cinque aggettivi si riferiscono ad un unico sostantivo («Fiera sommessa repentina breve / l'estensione variabile dei piedi»).

L'uso che Panella fa degli aggettivi è non solo copioso, ma anche stravagante: *iuncturae* come «ridente labbriforme costa» o «il viso impronunciabile» (*Dalle prime battute*), come «un nome molto bello, molto illeso» (*Per nome*) o «brulla, paradossale [...] terra infondata» (*La sposa occidentale*) dimostrano che davvero una delle sue grandi preoccupazioni è quella di «cercare gli aggettivi catarifrangenti infranti e lucenti» (*Potrebbe essere sera*). Il suo scopo è provocare in chi ascolta un ammirato stupore, anche a costo di infrangere ogni misura e ogni proporzione. Come un manierista che insegue con ogni mezzo la *maraviglia*, Panella non cerca affatto di mimetizzare la sua ricerca formale, ma anzi la ostenta fino a farne il vero oggetto delle proprie canzoni. Rappresentando sé stesso e i suoi personaggi nell'atto della creazione linguistica, l'autore pone al centro dei suoi testi proprio la parola, còlta nei suoi più vari aspetti.

A conferma di questo atteggiamento si può notare come vengano spesso rese oggetto della scrittura le stesse strutture del linguaggio:

Che vita ha fatto, ha pianto a piovere
e sul pendio dello sgocciolio lei sdrucciolò
Lei m'amò, tu l'amasti, io no
I verbi non coincidono
Che vita ha fatto, ma ben più rapida con lei duellò la vita
Che vita ha fatto, metà sognandola metà in realtà
se poi è realtà quel che in realtà sognò a metà
Lei m'amò, tu l'amasti, io no
i verbi la tradirono
che c'entro io
Che vita ha fatto a immaginarsela così colà la vita
Come sta, come stai, come sto
La voce coniugandoci s'allontanò.

«Che c'entro io?», si chiede perplesso l'autore, quasi ad indicare che in *Che vita ha fatto* i veri protagonisti sono i verbi. L'attenzione è tutta concentrata su «lei m'amò» e «tu l'amasti», su «come sta, come stai» e «come sto», quei *verbi* che, coniugati da una voce misteriosa, «non coincidono».

Nei testi scritti per Battisti non solo si parla di *frasi* e *discorsi* (*Per altri motivi* e altrove) o di *parole d'amore* (*I ritorni*, *Fatti un pianto*), come tutto sommato potrebbe accadere in qualsiasi canzone, ma si arriva a dissezionare il linguaggio facendo uso di termini metalinguistici. Si pensi a versi come «costruisci *periodi* che speri d'odio» (*Lo scenario*) o «una confidenza senza *vocali* e senza *consonanti*» (*L'apparenza*), ma anche a frasi come «ripeschiamo l'oh! dello stupore» (*Allontanando*) e «la metro accelera, eccetera eccetera / e puntini di sospensione» (*La metro eccetera*) in cui Panella verbalizza interiezioni e segni paragrafematici[18].

Nei testi di Panella, d'altra parte, la parola è anche finzione, inganno, affabulazione; è una forza creatrice che plasma e distorce la realtà sfidando ogni verisimiglianza, ma senza venire mai meno a una sua logica interna:

Per lei un sovrano avrebbe rinunciato
a nascere e un cammello si è lanciato
in una cruna d'ago smascherando
l'acrobata di sabbia in sé sopito
Sono io quella ragazza dice
il giorno prima come il giorno dopo
e il giorno in mezzo me lo metto al dito,
così sarà un anello e non un peso.
[...]

In questo passo di *Però il rinoceronte* dominano le metamorfosi. Per sfidare l'evangelica cruna dell'ago un cammello viene trasformato in un mucchietto di sabbia, per non sentire l'oppressione del tempo un giorno (un astratto insieme di 24 ore!) è tramutato, come per incanto, in un anello.

La figura simbolo di questa forza taumaturgica della parola è proprio il Don Giovanni che dà il titolo al primo dei quattro album; lo strumento

18 Un caso particolare è rappresentato da alcuni versi di *Così gli dei sarebbero* («Così come bambina / mancandole le esse / lei diceva Nettuno Nettuno / così gli dei sarebbero / un intimo difetto di pronuncia»), in cui l'attenzione si sofferma su problemi di suono (quasi una questione fonologica!). Alla riflessione metalinguistica si aggiunge poi quella metaletteraria. In *Timida molto audace* si legge «i simboli non sai cosa siano» e in *Però il rinoceronte* appare un verso che è suonato alle orecchie di alcuni come l'esplicito manifesto del *nonsense* di Panella: «e la parola chiave è rosmarino».

principe per la sua realizzazione è la metafora. L'uso sfrenato che Panella ne fa gli consente di creare un illusionistico gioco di specchi: il primo termine viene presto dimenticato e il secondo è subito elevato a potenza, così da rendere impossibile qualsiasi distinzione tra campo emittente e campo ricevente. Tutto ciò provoca, come conseguenza immediata, un allontanamento dalla sfera del reale e lo spostamento su un piano astratto in cui si mescolano, con la stessa dignità linguistica e ontologica, figure e nomi, cose e persone.

Per avere un'idea di come avvenga tutto questo, si possono leggere le iperboliche promesse che popolano *La sposa occidentale*, commentata analiticamente nelle prossime pagine, o le imprevedibili soluzioni escogitate dall'autore in *Così gli dei sarebbero*:

E cosa c'è da fare
Vorrebbe lei portare questa sera
come stola un raccordo anulare
o un'intera fila alle poste
oppure la costiera amalfitana
Si prende il nastro della merce scelta
si ammorbidisce si fa svolazzare
si smussa e lei così lo può indossare
Vorrebbe lei per caso liquefare
un palazzo in cui l'innamorato sguazza
nel delirio ridotto ad un cetaceo
Si attiva un lanciafiamme un forno a onde
oceanico un sesquipedale
prospero per la pipa universale
[...]

Insieme alle consuete inversioni («Vorrebbe lei» vv. 18 e 25) e al gusto per l'accumulo (vv. 28-29) ritorna in questi versi la ricerca degli accostamenti analogici, che preludono immancabilmente ad una metamorfosi. La realtà si mostra sempre fluida e i corpi pronti a passare da uno stato all'altro, assumendo via via forme tra loro contigue. Tutto appare perfettamente logico, quasi naturale: la rapida sequenza di azioni, basata su verbi con soggetto impersonale e introdotta da «la merce scelta», assume i toni e le cadenze di un libretto di istruzioni o di una ricetta gastronomica. Nulla, insomma, è fuori della portata del poeta: la costiera amalfitana può diventare una stola e un grattacielo un fiammifero,

perché, com'è detto nel verso che chiude la canzone, «se c'è da fare una cosa si fa».

Il procedimento che fa diventare un comunissimo forno a microonde un «forno a onde oceanico» (vv. 28-29) va invece spiegato facendo ricorso ad un altro genere di illusionismo verbale, quello che si realizza tramite i giochi di parole. Accanto alle metafore e alle analogie, infatti, caratteristica peculiare di questi testi sono quelle che dagli scrittori barocchi venivano chiamate *arguzie*.

È questo uno dei campi dove Panella fa maggiore sfoggio delle sue capacità di "incantautore"[19], impegnandosi in un serrato confronto con le possibilità della lingua che tende sempre alla deformazione parossistica. Un gioco che non si limita alle singole parole, ma coinvolge nel suo vortice tutto il linguaggio andando a risvegliarne gli aspetti ormai rigidi e fossilizzati. Il bersaglio preferito dell'ironia linguistica di Panella sono gli sterotipi e le frasi fatte. Recuperando con affettata ingenuità il significato etimologico di espressioni ormai cristallizzate, l'autore può arrivare a scrivere frasi tautologiche e paradossali come «vai molto oltre, tanto poi ti raggiungi» (*Tu non ti pungi più*) o «è più facile a dirsi / che a dimostrarlo falso / e infatti te lo dico perché / non basta il pensiero» (*La sposa occidentale*). L'uso traslato di certe locuzioni, ormai l'unico percepito dal parlante medio, è ridicolizzato da annotazioni come «le scale sono mobili / ma le pareti no / e fermi i corridoi / la folla passa e sale» (*La metro eccetera*) e da affermazioni del tipo «le dolcezze / sono come / le amarezze / pesi falsi senza pietà» (*Cosa farà di nuovo*).

Non viene risparmiato nemmeno il patrimonio lessicale della lingua italiana, irriso soprattutto per mezzo di paronomasie e bisticci: i giochi di questo genere possono essere suddivisi in tre distinte serie. La prima è quella che fa leva sulla polisemia di alcuni vocaboli: «ho usato *penne* più degli uccelli ma quando mai ho perso il sonno per scrivere solo "io volo"» (*Madre pennuta*) è un'arguzia che gioca chiaramente sul doppio significato della parola *penna*, mentre «alte a prua chiome d'*albero*» (*Madre pennuta*) raggiunge il paradosso attribuendo all'albero di una nave la chioma propria di un vegetale. Sono da inserire in questa serie anche frasi come «un affetto non si *prova*: si indossa direttamente» (*Per altri motivi*) e «*provavo* qualche cosa per te / questo *provai* soltanto che mi sfuggì / quella *prova*» (*Campati in aria*), entrambe basate sul fatto

19 La definizione è presa a prestito da una canzone di Mimmo Cavallo (*L'incantautore*, 1992) i cui continui giochi di parole non sono lontani da quelli presenti nei testi di Panella.

che *prova* e *provare* inserite nel campo semantico relativo all'abbigliamento assumono un significato ben lontano da quello originario di 'dimostrazione' e 'dimostrare'[20].

La seconda serie che possiamo individuare è quella in cui mediante il cambiamento di un solo fonema la parola passa da un significato ad un altro[21]. È evidente che quando Panella parla di «*pianti* rampicanti» (*A portata di mano*) non fa altro che cambiare l'ultima lettera della parola *piante*, ma l'effetto che ottiene è quello di un accostamento estremamente inusuale seppure logicamente motivabile. Il gioco è più esplicito in un altro passo della stessa canzone:

l'umido della parete nella mano
si asciuga sempre più
parete che di acciughe sale su
nella rete in muratura
saliamoli i giardini con le punte
[...]

I due termini della paronomasia sono esplicitati (*asciuga/acciuga*, anche se il secondo è usato al plurale) e si ricollegano al bisticcio giocato su *sale* ('cloruro di sodio', ma anche terza persona del presente indicativo di *salire*) e a termini come *umido* e *rete*.[22]

La terza serie è quella dei collegamenti più vaghi dettati da omofonie imperfette: vanno inseriti sotto questa voce il «*tedio* a sdraio» incontrato poco sopra in *Le cose che pensano*, in cui è chiaro il collegamento con *sedia*, e i «*dolenti spifferi*», che appaiono nel brano *I ritorni*, ricalcati chiaramente sull'espressione di origine melodrammatica «bollenti spiriti».

Tutte e tre queste tecniche sono utilizzate con particolare rilievo nella canzone del 1986 *Equivoci amici*[23]. Qui il materiale linguistico è sotto-

20 Alla stessa maniera, quando in *Però il rinoceronte* la fantomatica ragazza protagonista dell'album afferma «ho visto qual è il colmo di me stessa / sfilandomi un maglione sulla testa», non fa altro che riferirsi al limite superiore (il *colmo* appunto) del suo corpo.

21 Si tratta, potremmo dire, di paronomasie con un secondo termine sottinteso. Nella produzione di Panella per Battisti, d'altra parte, non mancano esempi più classici di paronomasia, basti pensare a «vede i pori con le corna come i tori» (*Cosa succederà alla ragazza*) o a «lo struzzo lo spauracchio / lo spruzzo e lo sbatacchio» (*Tutte le pompe*).

22 Un'altra sequenza simile si trova in Madre pennuta: «madre pennuta il mio morbidio / mia pelle d'oca cuscino mio», ma in questo caso più che al gioco di parole si deve pensare alla tipica tecnica barocca che Serianni 1993 ha definito delle «metafore multiple» (p. 512), della quale si tratterà ampiamente più avanti.

posto a un continuo stravolgimento che non risparmia neanche il titolo. Proprio questo, infatti, rappresenta il primo esempio di gioco di parole: sono gli *equivoci* (presenza imponente nella canzone) ad essere *amici* tra di loro o sono gli improbabili *amici* che vengono nominati ad essere tipi *equivoci?* È un quesito praticamente irresolubile visto che sia *equivoci,* sia amici possono avere sia il valore di sostantivo sia quello di aggettivo.

Cassiodoro Vicinetti Olindo Brodi, Ugo Strappi
Sofio Bulino, Armando Pende Andriei Francisco Poimò
Tristo Fato, Quinto Grado Erminio Pasta, Pio Semi
Ottone Testa, Salvo Croce Facoffi Borza, Aldo Ponche
Uno andò saldato uno vive all'estro
uno s'è spaesato uno ha messo plancia e
fa il transaitante uno fa le more
uno sta invecchiando perché è un nobile scotch
Uno fa calzoni dai risvolti umani
Uno ha un solo naso uno ha mani e polsi
Uno è su due piedi uno è calvo a onde
uno si nasconde poi non sa in che vano sta
Un viso ucciso dal pensiero
Un tal con voce da uccelliera Un sostituto a sua insaputa
e un misto storie e geografie
Uno per uno li ricorda l'orchestra mentre si accorda
La verità viene sempre a palla Dolce chimera sei tu
il maestro solitario fischietta ariette d'oblio (sei tu)
I dimenticati ce li ha tutti in testa
Gli altri sono entrati chi da sé chi dalla finestra
C'è il direttore, l'orchestra c'è
apparecchiati sul buffet son mantecati i dimenticati
[...]

23 Proprio citando un passo di questa canzone, Lorenzo Coveri parla nel suo articolo Parole, musica, poesia e oltre («Italiano e oltre», 1987, 2, pp. 75-79) di «risultati [...] freddi, che non superano il livello del calembour» (p. 79). Un giudizio che sembra un po' sottovalutare la valenza per così dire «ideologica» di questo scardinamento delle leggi linguistiche. D'altro canto non si può negare che, portato all'esasperazione, il gioco rischia di diventare ripetitivo. Questo accade, ad esempio, in Aspetta e S.p.a. (scritta per Enzo Carella) in cui ogni verso presenta un gioco di parole: tra gli altri s'incontrano un dibattito cardiaco, una barca a veglia e un «un vulcano in erezione / fino alle stalle del morso maggiore».

Numerose sono le forme da accostare a quelle della prima serie: si pensi al gerundio *invecchiando* e al sintagma *nobile scotch* (due voci entrambe risemantizzate tramite l'implicito riferimento al whisky) o ai *risvolti* del v. 9, in cui il significato concreto e quello traslato si sovrappongono parallelamente alla paronomasia *calzoni/canzoni*.

La nota dominante di questo brano, comunque, è rappresentata dagli effetti riconducibili alla seconda serie: *saldato* per *soldato*, *estro* per *estero* e *plancia* per *pancia*, fino a uno che invece di far l'amore «fa *le more*»[24] e alla verità che curiosamente «viene sempre *a palla*» invece di venire *a galla*. Non mancano d'altronde le connessioni analogiche: «uno per uno li *ricorda* l'orchestra mentre si *accorda*», «gli altri sono entrati chi *da sé* chi *dalla finestra*».

Tuttavia l'elemento che colpisce maggiormente è la lunga serie di nomi e cognomi con cui la canzone si apre. Un altro equivoco se si pensa che i nomi propri di per sé non dovrebbero avere valenza semantica, mentre qui si susseguono in modo da formare brevi frasi di senso compiuto. I sintagmi in cui il fenomeno è più palese sono *Armando Pende, Tristo Fato, Quinto Grado*, senza contare l'accostamento evocativo di Ottone *Testa* a Salvo *Croce* e di Erminio *Pasta* a Pio *Semi*.[25]

Una trovata curiosa questa dei nomi propri, ma non nuova. Panella, infatti, ha un illustre predecessore almeno in Francesco Berni, che nel 1530 scriveva *Nomi e cognomi di parte de'gentiluomini e cittadini bolognesi i quali andarono a incontrare la cesarea maiestà quando entrò in Bologna a pigliar la corona*, un lungo elenco all'interno del quale si possono leggere connessioni analogiche come «Girolamo della Testa / Ippolito della Fronte / Galeazzo buon Nasone», «Pieranton dell'Olio / Francesco dell'Aceto», «Matteo Baiocco / Panfilo Quattrino / Tommaso Moneta».

Accanto a questo riferimento casuale, molti sono i riferimenti letterari espliciti che il nostro autore inserisce nelle sue canzoni. Quasi sempre si tratta di accenni rivisitati in chiave soggettiva, come nel caso del verso «dal *monte ventoso* dei miei sentimenti», o di parafrasi parodizzanti come

---

24 La parafonia *l'amore / le more* appare già sfruttata in un testo di Panella scritto nel 1983 per Pappalardo, *Io chi è*: «i sordi di cuore / i ramarri ah! le more / e il modo di dire - amore mio -».

25 Volendo proseguire in questa ricostruzione semantica ci sarebbero da annotare anche il semplice *ottone* "lega inossidabile di rame e zinco", *ponche* "*cocktail* di liquori ad alta gradazione alcoolica" e gli adattamenti *facoffi* (ricostruito sull'insulto inglese *fuck off*) e *vicinetti* (che allude al nome di un prodotto commerciale all'epoca molto pubblicizzato, il *w.c. net*).

«non penso quindi tu sei», più raramente di riprese puntuali di frasi («Dopo di noi: il diluvio») o di stilemi (come il petrarchesco «vidi tra mille»).

Alla letterarietà ravvisabile nell'intricato ordito retorico e a quella per così dire "riflessa", che si manifesta nel ricorso a termini metalinguistici, si aggiunge una letterarietà estrinseca, fatta di allusioni, di citazioni, di richiami alla tradizione[26]. Si possono interpretare in questo senso anche le inaspettate apparizioni di personaggi storici e mitologici come i Cupidi («i frecciatori dal culetto nudo» che in *Tutte le pompe* fanno «marameo marameo»), le «maghe Circi annegatrici», Nettuno e Antonio e Cleopatra, immortalati mentre «si strapazzano ancora come otarie» (*Ecco i negozi*)[27]. La stessa impostazione dell'album *Cosa succederà alla ragazza*, in cui il racconto che si snoda attraverso gli otto brani ha per oggetto gli avvenimenti racchiusi nell'arco di una giornata, non può non far pensare all'*Ulisse* di Joyce.

LA TECNICA COME MANIERA

Una tecnica ben precisa, un modo particolare di operare, uno stile tipico, sono alla base del criterio compositivo di Panella. Le sue canzoni presentano una serie di espedienti lessicali e stilistici ricorrenti, che diventano i princìpi di una vera e propria «maniera» sempre uguale a sé stessa. Non avendo elementi specifici, è molto difficile poter stabilire una cronologia precisa o individuare differenze stilistiche tra i quattro album. Quasi avesse già segnato e selezionato le direttrici della sua opera nel primo disco, l'autore ha continuato a servirsi di vocaboli, di configurazioni prosodiche, di immagini che ritornano immutabilmente[28]. Si con-

---

26 «Troppa poesia per la canzone, troppa canzonetta per la poesia» è la conclusione che ne trae Gabriele Ferraris nel suo articolo *Balla Lucio, balla come sai fare tu* («La Stampa», 25/XI/1992), senza tener conto del fatto che solo il ricorso a nozioni e categorie tipiche della letteratura permette un'analisi accettabile di questi testi.

27 Fra questi *excursus* dal vago sapore classicheggiante andrà ricordato anche un passo di *Però il rinoceronte*: «il gusto si fa estivo a mezze maniche / esaminando la Venere di Milo».

28 Nei testi di Panella si possono individuare parecchi casi di memoria interna. Alcune parole si ritrovano non solo in canzoni diverse, ma anche in album cronologicamente distanti: «la strada che curva e l'insegna notturna» (*Madre pennuta*) - «al ritorno la strada restò sola / e le corsie incontrandosi / non dissero neanche una parola» (*Per altri motivi*) - «ma con l'educazione e con la cortesia / c'è da fare attenzione sui viali e sulla via» (*Potrebbe essere sera*); «non c'è acqua né fuochino» (*Lo scenario*) - «acquetta fuochino la gloria l'ottavo» (*Cosa succederà alla ragazza*). Riscontri simili si trovano anche nei brani scritti per l'ultimo disco di Carella: «L'alba

frontino, ad esempio, le cadenze ritmiche «raccolta o dissipata, esausta o fresca fresca»[29] (*Tu non ti pungi più*) e «dolcezza e liturgia, orgetta e leccornia» (*Le cose che pensano*), e ancora i «gialli fiorellini di rughetta» (*Mi riposa*) con i «campi gialleggianti di frumento»[30] (*Tutte le pompe*) o il «rosa ricettario» che appare in *Fatti un pianto* con gli «atti notori», le «licenze ancheggiatrici» e i «certificati» che, nel brano *I sacchi della posta* «sono pellirossa tutti illustrati».

Ammettendo l'esistenza di una «maniera», si possono individuare nella produzione di Panella tre tecniche principali di costruzione del testo. La prima è la tecnica dei rimandi a distanza: come se intrecciasse fili di colore diverso, l'autore costruisce numerose canzoni mediante l'incastro di due, tre o più immagini che si richiamano tra di loro ad intervalli periodici. Un tipo di costruzione che risalta con grande evidenza nel testo *Ecco i negozi*:

Dev'essere stata una costosa
distillazione la marea del mare
[...]
8 un altro giorno eliche in funzione
[...]
33 come tra i lacci d'alghe
di tante Maghecirci annegatrici
[...]
43 si strapazzano ancora come otarie
[...]
45 sopravvissuti ad ogni nave che s'inabissò
[...]

L'immagine del mare e di un mondo sottomarino dove vivono piante flessuose e animali variopinti, spesso assimilati al comportamento umano, si intreccia con l'immagine del fuoco, ossia del suo esatto contrario.

---

la barba la curva della gola» (primo verso di *Cosa succederà alla ragazza*) - «L'alba l'onda il cielo» (*incipit* di *L'occhio nero*); «pesci pesci pesci pori pori» (sempre in *Cosa succederà alla ragazza*) - «che esce fuori da tutti i pori» (*La pappa del cuore*).

29 Nelle quali andranno notate anche le dittologie, che abbiamo già visto essere molto care a Panella. In questo caso le coppie sono legate da un rapporto di antonimia.

30 Panella indugia spesso in accurate notazioni cromatiche: l'erba battuta dal vento è *bianca verde e cobalto* (*Tu non ti pungi più*), la sera è *alabastrina* (*Potrebbe essere sera*), in unico passo si concentrano «l'onda color dei vini» e i dannunziani «cirri bronzini» (*Mi riposa*; sulla base di aggettivi come *aurino, argentino, bronzino* in D'Annunzio cfr. Migliorini 1990, p. 264).

e come informazione si sente spesso chiedere
dov'è che si sistemano le capocchie ai fiammiferi
queste le uscite spicce celeri così come
lei le intuisce e che veloci inceneriscono sé stesse
[...]

Per arricchire la trama del testo, è intessuta alle altre una terza immagine: la meteorologia con tutti i suoi elementi, la temperatura, il tempo, le escursioni termiche:

il tempo questo tempo inaffidabile
[...]
non avendo al fianco chi l'accompagnerebbe
nelle minime e le massime escursioni
[...]
tra chi entra e chi esce c'è uno scambio
di temperature
si diventa termometri contraddittori
[...]

Se si volesse tentare un'analisi ancora più dettagliata della canzone, ci si accorgerebbe di una serie di rimandi meno numerosi che costituiscono la cornice del testo: le parti del corpo, i riferimenti mitico-storici, la metafora alimentare.

Secondo una tecnica diversa appare costruito il testo *La metro eccetera*, dove un'unica immagine domina completamente l'apparato linguistico. L'autore descrive il breve viaggio in metropolitana della ragazza (protagonista assoluta dell'ultimo album). Questo tipo di struttura, che potremmo definire da un punto di vista semantico "monoblocco", si ritrova anche in altre canzoni[31] e permette all'autore di stabilire un tema intorno al quale costruire l'intero brano:

La metro dei riflessi
gli sguardi verso il vetro

31 In *A portata di mano*, ad esempio, «il discorso prende una piega architettonica» e si trovano, tra gli altri, una *scala*, una *parete*, un *tavolino* e una *porta*; nel brano *Il diluvio* domina, com'è ovvio, l'immagine dell'acqua, mescolata a quelle del pianto e della pioggia; in *Dalle prime battute* tutto ruota intorno alla metafora del concerto e dell'orchestra.

gli appositi sostegni verticali
le mani che fatali li discendono
e quelli orizzontali in alto i polsi
e gli orologi viaggiano da soli
La metro i seduti di fronte
sono semplicemente gli avanzati
dal viaggio precedente
che andava dove vanno
tutti i presentimenti eccetera
In un soffio di porta fa l'ingresso
la bella incatenata a testa alta
Invece i viaggiatori sono entrati
col capo chino e l'umiltà dei frati
[...]
Si fa la trigonometria nei finestrini
corrispondenti agli occhi alessandrini
di lei che guarda fissa un suo sussulto
fuso nel vetro
che le ricorda tanto
un suo sussulto
La metro piomba nella galleria
come un eccetera eccetera
e continua tremante veranda di lettura
da un attico mittente tutta giù a fendente
e più di tutti i giornali e giornaletti
ha successo una scritta:
in caso di necessità
rompere il vetro
e tutti i trasgressori
saranno eccetera
[...]

Tutta l'intelaiatura linguistica del testo ruota intorno all'immagine della metropolitana: il rapido movimento della macchina è evocato da espressioni come «la metro *piomba* nella galleria / *come un'eccetera eccetera*» (vv. 26-27) o «*tremante* veranda di lettura / da un attico mittente *tutta giù a fendente*» (vv. 28-29)[32]; i passeggeri sono paragonati ad «umili

32 Nella parte finale della canzone, non riportata, appaiono anche verbi come *si avvicina* e *accelera*. La sensazione, inoltre, è accentuata dal ritmo *viaggiante* della

frati» dal capo chino, mentre l'enigmatica ragazza, cosciente della propria bellezza, entra «a testa alta». Ogni più piccolo particolare è còlto attraverso le parole, con una precisione quasi maniacale, in modo che tutti gli elementi possano insieme costruire un'immagine completa. Esemplare, in questo senso, il fatto che Panella arrivi addirittura a trascrivere un avviso - o a riprodurne spezzoni - come «in caso di necessità / rompere il vetro / e tutti i trasgressori / saranno [puniti]» e citi, nel tipico linguaggio burocratico, l'altro cartello che invita a «sorreggersi agli appositi sostegni verticali»[33].

Altre volte le canzoni sono costruite tramite la giustapposizione di vari blocchi semantici. Un caso emblematico di questa terza tecnica è *La sposa occidentale*, che può essere analizzata scomponendo il testo in sette sequenze diverse.

Non dobbiamo avere pazienza
ma accampare pretese intorno a noi
come un assedio ed essere aggrediti
dalle voglie più voluminose

In questa prima sequenza prevale il linguaggio militare (*accampare* v. 2, *assedio* e *aggrediti* v. 3), usato spesso da Panella per descrivere il rapporto uomo-donna: «mentre è un combattimento quello che dici / sono nemmeno abili mosse / tra quello che dici e come vorresti che fosse» (*Lo scenario*), «fai la feroce [...] / che scarica un gran volume d'indolenza incendiaria» (*L'apparenza*).

5 Un fiore che è un fiore io non te l'ho mai portato
vuoi improvvisato vuoi confezionato
ma trasferisco da te tutti i fiorai
è più facile a dirsi, infatti te lo dico

La sequenza ha per soggetto la natura, anche se in questo caso il lessico è particolarmente scarno e non può definirsi tecnico; gli unici vocaboli da segnalare sono *fiori e fiorai*[34];

base musicale.

33 Allo stesso modo nella canzone *Così gli dei sarebbero* Panella adopera, nel descrivere il bitume, toni che non sfigurerebbero in un vocabolario: «e lei s'è invaghita del bitume / carbonio con idrogeno composto / bollente ed odoroso grasso in fusti / colato ed impastato misto a scisti».

34 I fiori sono una presenza fissa nelle canzoni di Panella: oltre a nominare le

Ti piacciono i dolci ed io sul tuo terrazzo impianto
un'impastatrice industriale
che mescola e sciorina la crema per le scale

Questi versi possono essere riportati sia all'àmbito gastronomico (per il riferimento ai *dolci* e alla *crema*), sia all'àmbito degli oggetti meccanici (per i termini *impianto, impastatrice industriale, mescola e sciorina*);

Se tu ti vesti io sul tuo balcone
faccio calare in forma d'indumenti
tutti i paracadute ed un tendone bianco da sceicco
e la sua scimitarra per fermaglio
ed è più facile a dirsi che a dimostrarlo falso
e infatti te lo dico perché
non basta il pensiero

La terza sequenza ha come tema principale l'abbigliamento: *se tu ti vesti* v. 12, *indumenti* v. 13, *fermaglio* v. 15. Il ricorso a questo àmbito semantico, ovviamente, è tutt'altro che sconosciuto alla canzone italiana. Si va dal verso «calze a rete, tacchi a spillo e un po' di vita» (Luca Barbarossa, *Roma spogliata*, 1980) a «sempre se trovo i pantaloni» (Vasco Rossi, *Lunedì*, 1987); da «quella sua maglietta fina» (Claudio Baglioni, *Questo piccolo grande amore*, 1972) a «una che non parli, che cucini che mi stiri la camicia, che mi lavi anche i calzini» (Francesco Baccini, *Figlio unico*, 1989). Panella, però, crea, servendosi di questi termini, immagini piuttosto inconsuete: «mettiti nei tuoi panni dove sei più aleatoria» (*Per altri motivi*), «e intanto è cominciata la sfilata di intere collezioni di biscotti» (*Mi riposa*).

Vuoi prendere un treno di notte
pieno di paralumi e di damasco per dormire
se no a che serve un treno
Alzo con le mie leve tutti i binari
e senza alcun disagio di viaggiare in discesa
scivolano da te tutti i vagoni
Detto così è semplice e infatti lo è detto così.

prevedibili *rose* e le *ortenste* inserisce nei suoi testi anche i *petali*, «la corolla assassina, il pistillo che sa» (*Mi riposa*).

Nel quarto blocco prevalgono vocaboli afferenti agli àmbiti della tecnologia (*treno* v. 19, *leve* e *binari* v. 22, *vagoni* v. 24) e dell'arredamento: *paralumi* e *damasco* v. 20.

Ti lascio immaginare cosa succederebbe se tutti volessi bere
se tu volessi nuotare,
se tu volessi l'ultimo centimetro di cima del monte che ti pare
per farne niente
o per otturare un buchetto qualsiasi in fondo a un mare.
Trascurando il pianto ed il riso
tu escludi le risorse più abusive
che sono state mai precise come
sul tuo bel viso rilassato ed inespressivo

Questa sequenza si sviluppa intorno all'immagine dell'acqua: *bere* v. 26, *nuotare* v. 27, *mare* v. 30, *pianto* v. 31.

Se nulla capivo
qui tu finalmente nulla lasciavi scivolare sulla brulla
paradossale tra noi terra infondata
dove sono i leoni ammattiti e marroni
lasciando immaginare
la sposa occidentale
[...]

L'ultima parte del testo si riallaccia al mondo della natura: *brulla* v. 36, *terra infondata* v. 37, *leoni ammattiti e marroni* v. 38[35].

Nei testi di Panella gli animali[36] e le piante diventano spesso i protagonisti di divertenti giochi di parole assumendo contorni quasi irreali. È il caso, ad esempio, della già ricordata *Equivoci amici*, in cui

35 Nella *Sposa occidentale* si noteranno anche le numerose figure di suono (come *essere assaliti* v. 3), le paronomasie (*riso - risorse* v. 31), i diminutivi (*buchetto* v. 29) e i giochi di parole, già citati in precedenza.

36 Per quanto riguarda gli animali si può parlare di un autentico bestiario. In queste canzoni si trovano una *madre pennuta* e una donna che «si permette una coda roteata all'intorno» (*Potrebbe essere sera*), «gli amori serrati, corazzati e profondi dei ricci di mare» (*Mi riposa*), e ancora *calamari, pipistrelli, struzzi, balene* e i grotteschi «quarti di buesse sanguinose» (*I sacchi della posta*).

uno dei personaggi acquistava «una voce da uccelliera» o della canzone *Per nome*, dove si legge:

e lei starà
non in qualche foresta
ma in qualche bestiola
che còlta sul fatto
si volterà di scatto
[...]

La sposa occidentale, dunque, costituisce un caso molto particolare proprio perché presenta, connessi tra di loro, quasi tutti i campi semantici ricorrenti negli altri testi. Nel resto della produzione di Panella è possibile individuare alcune scelte che ritornano nella maggior parte delle canzoni. Fra queste una metafora spesso ripetuta è quella tecnologica, che impone un'accurata selezione lessicale: l'automobile, ad esempio, viene scomposta in *roventi radiatori, tubo di scappamento, ruote posteriori, freno a mano*[37]. Oggetti materiali dotati di movimento meccanico prendono vita animandosi piano piano sotto le mani modellatrici dell'autore, ma come le cose pensano, così anche gli uomini possono «inciampare / con la stessa disinvoltura ed eleganza / con la quale sprofondano i piroscafi in mare» *(Campati in aria)* o muovere le gambe «come i tergicristalli» *(Mi riposa)*.

In altri casi il perno centrale del testo è costituito da parole che descrivono le varie parti del corpo. In *Alcune noncuranze* al centro dell'attenzione si trova il corpo femminile:

saranno queste cose un poco oziose a tradirti
sarà un prurito quando non esiste
e invece ti soccorri con quell'unghia fatta apposta
per essere un bisturi che in mano a te
diventa decorosa
innocente perché curatissima

37 Si può notare per inciso che in Sì viaggiare del 1977 (testo di Mogol e musica di Battisti) questo campo semantico era ampiamente sfruttato, tanto da utilizzare parole come cacciavite, motore, filtro, *fari* ed espressioni come «ti regolerebbe il minimo», «rallentando per poi accelerare».

Le più piccole sfumature si amplificano attraverso un minuzioso uso di termini precisi, che mettono in rilievo soprattutto la gestualità della donna. Lo scopo è quello di cogliere, in tanti piccoli fotogrammi che si susseguono velocemente, ogni più piccolo movimento del viso, delle mani, dell'intero corpo:

sarai tradita dalle tentazioni
nelle quali saprai come cadere
ossia da sola solo arricciando il naso,
in modo sorridente quando il sorriso vive
essendo bolla d'aria tra il labbro e le gengive
[...]

Questi versi si possono accostare a quelli che aprono *L'apparenza*:

Quindi facendo finta che non sai parlare
ti metti un dito in bocca, l'anulare
dirigi una quinta qualsiasi
sposti tre vasi come le tre carte
mi metti a parte di una confidenza
senza vocali e senza consonanti
tiri con gli occhi chiusi sull'atlante,
l'indice come un pulsante
accende una nazione in cui mi sa
che a quest'ora è notte piena o molto nuvoloso
pieghi la schiena
cali il tuo sipario di capelli
sopra l'armamentario voluttuario
quindi ti sollevi in mulinelli
dall'indaco e il blu di Prussia profondissimi
[...]

dove verbi come *metti, dirigi, sposti, tiri, pieghi, cali, sollevi* raffigurano la donna nel suo agire frenetico, imprimendo al testo un ritmo incalzante.

Per quest'àmbito semantico la tradizione letteraria e poetica offre una miriade di possibilità (si pensi a vocaboli come *occhi, capelli, gote, mani* e a tutte le metafore che possono sostituirli[38]) eppure Panella preferisce

38 È questo un àmbito largamente utilizzato anche nella storia della canzone italiana:

anche qui dare dignità letteraria a parti del corpo inconsuete, adottando il linguaggio anatomico:

Le parti per il corpo articolato
si piegano si snodano polpose
e succulente e ossee e nervose
il ginocchio il polso l'anca il pennone
intorno al quale il muscolo fa vela
lo zigomo la tempia il metatarso
Poi le scarpe con i lacci o senza
La faccia Arrivederci Arrivederci[39].

Nelle sue canzoni si ritrovano anche parole come *talloni, gengive* e *papille.* Proprio le *papille* ci riportano all'uso insistente di *bocca, labbro e lingua,* chiaramente connotati in senso erotico. In *Cosa succederà alla ragazza* la protagonista sa

che la vogliono fare bollire
che la vogliono suonare
appesa al campanile
che la vogliono ricoprire di cioccolata
che la vogliono servire in bocca
ad una bocca sterminata di forno
[...]

Versi in cui si deve notare non solo la ripetizione a breve distanza del termine *bocca,* ma anche la presenza inconsueta della *cioccolata.* Panella, d'altra parte, si serve spesso della metafora gastronomico-alimentare, sia per caratterizzare sensualmente l'immagine femminile sia per parlare d'amore:

Da un chilo d'affetti un etto di marmellata
Se sbatti un addio c'esce un'omelette
Le cosce dorate van fritte
Coi sorrisi fai croquettes
E tu dici ancora che non parlo d'amore

basti citare *Come il sole all'improvviso* (Paoli - Fornaciari, 1985) dove appaiono *piedi, cuore, mani, occhi* o alla stessa *Con le mani* (Fornaciari, 1987).

39 *I sacchi della posta.*

Batte in me un limone giallo basta spremerlo
Con lacrime salate agli occhi tuoi
ben condita amata t'ho
Dai piangete
Dai cantate
E dai che ne ho sete
Parole d'amor (Grosse lacrime sciocche)
Sono uova alla coque
E dai e dai
Fatti un pianto Lacrimoni che sono lenzuola
Da strappare e da calare giù
[...]

In *Fatti un pianto* il cibo è chiaramente un espediente per ironizzare sui canoni classici della canzonetta: le immaginose «spremute di cuore» di Marco Ferradini (*Teorema*, 1979) vengono qui parodicamente riconquistate alla materialità con l'espressione «batte in me un limone giallo basta spremerlo» (sempre in *Fatti un pianto*).

Anche nel caso della metafora gastronomico-alimentare, la più ricorrente nei suoi testi, Panella ricerca immagini bizzarre e irreali, in *Per altri motivi* scrive:

e i villini camminano
dopo i pranzi con l'inquilino in bocca stuzzicante
anzi tutte le belle pancione dovrebbero fregiarsi di un balcone
ma come sono triste, mi mangerei oltre il pasto
le liste dei vini
se fossero di sfoglie coi croccantini
al posto delle scritte[40]
[...]

e in *Però il rinoceronte* afferma che la ragazza «se non si cuoce a fuoco lento / rimane cruda dentro / Al dunque quando può le piace / sentirsi al centro dei carciofi tenerelli»[41].

40 Siamo di fronte, in questo caso, a una di quelle che Bruno Marino (*I cinque album dell'anno. I testi*, «Blu», III 1988, p. 25) definisce «metamorfosi gastronomiche».

41 Gli ortaggi erano anche l'argomento della canzone *Oh! Era ora* in cui si ritrovano, tra gli altri, i *cavolfiori*, le *fresche scarole* e le *melanzane*..

Le sue canzoni sono popolate di «tristi cose di burro» (*Però il rinoceronte*), di «cocomeri per occhi» (*Così gli dei sarebbero*) e di «spunti di appetito» (*A portata di mano*), tanto che davvero alla fine «non si capisce chi mangi chi» (*Equivoci amici*).

D'altronde Panella, parlando del mangiare, non poteva trascurare il bere: accanto allo *scotch* e «l'onda color dei *vini*» (*Mi riposa*), si potrebbero annotare numerosissimi altri passi dove il bere e la sete si mescolano analogicamente ed ironicamente all'acqua, al pianto, alla neve e alla pioggia (si pensi a frasi come «ha pianto a piovere», *Che vita ha fatto* o alla biblica apocalisse di *Il diluvio*). La ricerca di vocaboli sempre più specifici porta come naturale conseguenza ad un avvicinamento alla quotidianità e alla materialità. A volte però, quest'uso analitico del linguaggio rende difficile la comprensione dei testi. La difficoltà è resa ancora maggiore dall'uso di una sintassi complessa: non mancano gli anacoluti, le sinuose costruzioni ipotattiche, le frasi che si interrompono e vengono riprese dopo più versi. L'equilibrio prosodico del testo viene alterato facendo ricorso a quello che chiameremo *enjambement* musicale: «Battisti, col suo cantare smozzicato, può cantare tutto: sdrucciola sulle sdrucciole, tronca quando non deve troncare, a volte allunga le tronche, infila cinque parole in una misura e al ritorno della medesima misura è capace di infilarne dieci» (Manfredi 1979, pp. 29-30)[42].

Spesso frase sintattica e frase musicale non coincidono più, fino a creare spezzature logiche irreparabili. In un verso come «Infine dorme / come un binocolo nella custodia la tua vista» (*Tu non ti pungi più*) il predicato e il soggetto si trovano ad essere separati da ben tre battute musicali: troppe perché chi ascolta possa individuare il nesso sintattico[43].

---

42 L'impressione è condivisa anche da Gino Castaldo, che nel suo articolo già citato scrive: «Magistrale in tutto questo è la straordinaria capacità di Battisti nel creare una dizione musicale assolutamente unica [...] che in queste difficili acrobazie scritte da Panella diventa addirittura prodigiosa. Inventa una pronuncia ellittica, fonetiche bislacche e imprevedibili musicalità del verso, su versi che forse chiunque altro non riuscirebbe a cantare, a colpi di *ravanelli, sesquipedale*, e quant'altro si avrebbe normalmente il timore di inserire in una canzone».

43 Esemplare, al proposito, l'equivoco in cui è incappata Sandra Petrignani (*E se fosse soltanto da ballare?*, «L'Unità», 25/IX/1992). La giornalista, infatti, cita quella che secondo lei è «una frase chiave: "dare il silenzio come spiegazione" e, trascurando il verso precedente, non si accorge che il senso della frase di Panella era proprio il contrario: «ecco i negozi si può tacere senza / dare il silenzio come spiegazione». Anche peggiori, d'altra parte, sono le sviste di Saitto (*Battisti e le gonne acustiche*, cit.), che scambia già nel titolo *bolle* per *gonne*, banalizza i *quarti di buesse* in *quarti di bue* e glossa con un indignato «che schifo!» il bitume «colato ed impastato *misto cisti* [*misto a scisti*]» (il corsivo è nostro).

Alle cadenze regolari, adagiate sul tempo di 4/4, proprie della tradizione canzonettistica (si pensi alla ballata tipica dei cantautori) si sostituisce un connubio testo-musica sempre sull'orlo del collasso.

È un vero e proprio attentato contro la canzone, che Panella ama definire «unione di cattiva musica e cattiva letteratura», un attentato che non poteva non suscitare la reazione allarmata di chi nella musica leggera trova la propria ragion d'essere. Di qui il trattamento distratto e superficiale riservatogli dalla critica, tesa soprattutto a trovare una definizione icastica in cui costringerlo, ma scarsamente preoccupata di comprendere i suoi intenti espressivi.

POSTFAZIONE

In quest'analisi della «poesia in musica» italiana del Novecento ci siamo mossi entro un'ottica di utenti-mediatori. Il nostro intento è stato infatti quello d'analizzare i testi delle canzoni da un punto di vista che prescindesse dalla mera impressione soggettiva e che al tempo stesso evitasse schematizzazioni troppo riduttive: un'analisi che, affidandosi al dato puntuale del testo, tentasse di delinearne i tratti linguistico-stilistici. Almeno in un'occasione tuttavia abbiamo voluto dar spazio ad un altro punto di vista: quello dell'autore. E Fabrizio De André, che ci ha seguito e consigliato quando il nostro lavoro era ancora in fieri e a cui va il nostro caloroso ringraziamento, ci ha lasciato così questa testimonianza, raccontandoci in una pagina un aspetto della scrittura che sfugge fatalmente al critico: tutto quanto la precede e la incoraggia.

«Le ho scritte così come mi hanno aggredito, per incontenibile affiorare di memoria.

Di solito l'attualità che mi aveva colpito era passata attraverso un processo di metabolizzazione: magari bastavano due giorni, altre volte qualche mese.

Una memoria che mi arrivava già distorta quindi, proprio come la volevo, altrimenti mi sarebbe servita tutt'al più per la stesura di un articolo di cronaca.

Talvolta il ricordo mi arrivava da molto lontano, dai balli a palchetto nelle campagne astigiane degli anni '50 dove un paio di labbra impasticciate di viola, la cucitura di una calza di seta che scompariva nella "terra promessa", il balcone dipinto di verde della casa di mia nonna diventavano i particolari di una memoria diversa e più recente, dalle labbra di *Bocca di rosa* alla disperata attrazione per la stanza semibuia della graziosa di *Via del campo*.

Altre volte affioravano in superficie immagini di realtà descritte da altri come la tragica fine di *Marinella* e io, mosso da un sentimento di pura pietà e tentando di restituirla ad una morte meno drammatica che ne prevedesse necessariamente una vita più fortunata, ne agganciavo la figura ad una fidanzatina del momento con cui si andava con torpedone e coperta ad amoreggiare sulle alture di Camogli.

Ma più mi affinavo nell'osservazione di particolari magari insignificanti ma che commistionati alle memorie distanti o a breve e comunque distorte che potevano rendere tali particolari eclatanti e singolari nello svolgimento del racconto, più mi rendevo conto di eludere la vera umana conoscenza delle persone che costringevo ad assumere nelle mie canzoni i connotati del "personaggio".

Mi dicevo: «se continuo a non approfondire o addirittura a mistificare la natura delle persone che "incontro" allo scopo di metaforizzarne i comportamenti, finirò per rimanere senza nessuno con cui confidarmi seriamente, seduto in mezzo ad una galleria di miti».

È continuata così, e, a parte Dori che non ho mai voluto cantare, l'unico esemplare umano con cui oggi posso dire di avere un rapporto di scambio della verità sono io stesso.

Diffidate di me».

Fabrizio De André
3/4/1993

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Baglioni 1985 = Claudio B., *Notte di note*, Rusconi, Milano.

Baldazzi 1989 = Gianfranco B., *La canzone italiana del Novecento*, Newton Compton , Roma.

Baldazzi-Clarotti-Rocco 1990 = Gianfranco B., Luisella C., Alessandra R., *I nostri cantautori*, Thema, Bologna-Torino.

Bandini 1976 = Fernando B., *Una lingua poetica di consumo*, in *Poetica e stile. Quaderni del circolo Filologico-Linguistico Padovano*, 8, Liviana, Padova, pp. 191-200.

Borgna 1985 = Gianni B., *Storia della canzone italiana*, Laterza, Roma-Bari.

Borgna 1987 = Gianni B., *L'italiano "cantato"*, in *"Italiano e oltre"*, II, pp. 66-68.

Borgna 1992 = Gianni B., *Storia della canzone italiana*, Mondadori, Milano.

Borgna - Dessì 1977 = Gianni B. - Simone D., *C'era una volta una gatta*, Savelli, Roma.

Bovo 1990 = Beppe B., *De Gregori e la poesia*, in Lo Cascio 1990, pp. 131-149.

Calvino 1991= Italo C., *Lezioni americane*, Garzanti, Milano (I ed. 1988).

Canara 1923 = Lino C., *Canti fascisti*, Tipografia Simoncini, Pisa.

Castaldo 1987 = Gino C., in "Trovaroma", supplemento a "La Repubblica", 2 /1/1987, p. 20.

Castaldo 1989 = Gino C., in "Trovaroma", supplemento a "La Repubblica",

Castellani 1991 = Arrigo C., *Italiano dell'uso medio o italiano senza aggettivi?*, in "Studi Linguistici Italiani", XVII, II, pp. 233-256.

Cavallo - Iaccio 1981 = Pietro C.- Pasquale I., *Vincere! Vincere! Vincere! - fascismo e società italiana nelle canzoni e nelle riviste di varietà*, Ianua, Roma.

Colarizi 1991 = Simona C., *L'opinione degli italiani sotto il regime.1929-1943*, Laterza, Bari.

Cortelazzo 1988 = Michele C., *Lingua e Mass-Media*, in "Lexikon der Romanistischen Linguistik", Tubingen, Niemeyer.

Coveri 1987 = Lorenzo C., *Parole, musica, poesia e oltre*, in "Italiano e oltre", II.

Coveri 1992 = Lorenzo C., *Dallo scritto al cantato: l'italiano della canzonetta*, in *Gli italiani scritti*, Accademia della Crusca, Firenze, pp. 154-61.

D'Achille 1990 = Paolo D'A., *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana. Analisi di testi dalle origini al secolo XVIII*, Bonacci, Roma.

De Angelis 1989 = Enrico D.A., *Conte,* Franco Muzzio, Padova.
Del Buono 1976 = Oreste Del B., *Il filone dell'allegria,* in "La canzone italiana", VII, XX
DELI 1979-1988 = Manlio Cortelazzo- Paolo Zolli,*Dizionario etimologico della lingua italiana,* Zanichelli, Bologna, 1979-1988.
De Mauro 1963 = Tullio De M., *Storia linguistica dell'Italia unita,* Laterza, Bari.
De Mauro 1977 = Tullio De M., *Nota linguistica aggiuntiva* a Borgna - Dessì 1977, pp. 133-39.
De Rossi 1976 = Gaetano De R., *Il mito dell'America,* in "La canzone italiana", XII, XX.
Di Stefano 1991 = Paolo D.S., *Se Montale lo sentisse,* "La Repubblica", 28/7/91.
Di Stefano 1993 = Paolo D.S., *Quando correva il Novecento,* "Corriere della Sera", 26/1/93.
Diz.. Canz. It. 1990 = *Il dizionario della canzone italiana: le canzoni,* Armando Curcio, Milano.
Elwert 1989 = W. Theodor E., *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri,* Le Monnier, Firenze.
Fanfani 1892 = Pietro F., *Vocabolario della lingua italiana,* 4ª edizione, Le Monnier, Firenze.
Fasoli 1989 = Doriano F., *Fabrizio De André (da Marinella a Creuza de mä),* Edizioni Associate, Roma.
Fornaciari 1881 = Raffaello F., *Sintassi italiana dell' uso moderno,* Sansoni, Firenze.
Gabrielli 1989 = Aldo G., *Grande dizionario italiano della lingua illustrata,* Mondadori, Milano.
GDLI 1961-1994 = Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana,* UTET, Torino (fino a *schi-*).
Gozzano 1944 = Guido G., *I colloqui e altre poesie,* Garzanti, Roma - Milano.
Gozzano 1990 = Guido G., *Le poesie,* Einaudi, Torino.
Gravelli 1926 = Asverio G., *I canti della rivoluzione fascista,* Nuova Europa, Roma.
Klein 1986 = Gabriella K., *La politica linguistica del fascismo,* Il Mulino, Bologna.
Lazzari 1975 = Giovanni L., *Le parole del fascismo,* Argileto, Roma.
Lo Cascio 1990 = *De Gregori,* a cura di Giorgio Lo C., Franco Muzzio, Padova.
Manfredi 1979 = Gianfranco M., *Lucio Battisti. Canzoni e spartiti,* Lato Side, Roma.
Marcato 1988 = Carla M., *Linguaggi gergali,* in "Lexikon der Romanistischen Linguistik", Niemeyer, Tübingen.
Migliorini 1990 = Bruno M., *Saggi sulla lingua del Novecento,* a cura di Ghino Ghinassi, Sansoni, Firenze (I edizione 1941).
Migliorini 1963 = Bruno M., *Parole nuove,* Hoepli, Milano.

Montale 1976 = Eugenio M., *Sulla poesia,* a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano.
Monteleone 1976 = Franco M., *La radio italiana nel periodo fascista,* Marsilio, Venezia.
Nuova Enc. Musica 1983 = *La nuova enciclopedia della musica,* Garzanti, Milano.
Pascoli 1980 = Giovanni P., *Opere,* a cura di M. Perugi, Ricciardi, Milano - Napoli.
Patota 1984 = Giuseppe P., *Ricerche sull'imperativo con pronome atono,* "Studi linguistici italiani", X, pp.173-246.
Pellegrini 1979 = Rienzo P., *Le canzonette italiane tra le due guerre,* in "Trivialliteratur?" Letterature di massa e di consumo, LINT, Trieste, pp. 363-81.
Pintor 1990 = Giaime P., *De Gregori non è Nobel, è rimmel,* in "Muzak", 1975, ripubblicato in Lo Cascio 1990, pp. 165-170.
Prévert 1960 = *Jacques P., Poesie,* Guanda , Parma.
Ramous 1988 = Mario R., *La metrica,* Garzanti, Milano, (I ed. 1984).
Romana 1991 = Cesare G.R., *Amico fragile (Fabrizio De André si racconta a C.G.Romana),* Sperling & Kupfer, Milano.
Romano-Giaccio-Piferi 1980 = *Francesco De Gregori, un mito,* a cura di Michelangelo R., Paolo G., Riccardo P., Lato Side, Roma.
Sabatini 1985 = Francesco S., *L'"italiano nell'uso medio": una realtà tra le varietà linguistiche italiane, in* Günter Holtus-Edgar Radke *(Hrsg.), Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart,* Günter Narr Verlag, Tübingen.
Santagata 1989 = Marco S., *Dal sonetto al canzoniere,* Liviana, Padova.
Serianni 1989 = Luca S., *Grammatica italiana* (con la collaborazione di A. Castelvecchi), UTET Libreria, Torino.
Serianni 1990 = Luca S., *Il secondo Ottocento,* Il Mulino, Bologna.
Serianni 1993 = Luca S., *La prosa letteraria,* in *Storia della lingua italiana,* a cura di L. Serianni e P.Trifone, *I luoghi della codificazione,* I, Einaudi, Torino.
Simonini 1978 = Augusto S., *Il linguaggio di Mussolini,* Bompiani, Milano.
Straniero 1964 = Michele L.S., Liberonici, Iona, De Maria, *Le canzoni della cattiva coscienza. La musica leggera in Italia,* Bompiani, Milano.
Veneruso 1990 = Danilo V., *L' Italia fascista,* Il Mulino, Bologna.

DISCOGRAFIA

Per i primi due capitoli vengono elencati i titoli delle canzoni analizzate (in ordine alfabetico per *Anni trenta e quaranta;* in ordine cronologico per *Sanremo e la lingua della rinuncia*). Per quanto riguarda i cantautori viene fornita la discografia essenziale (non sono stati riportati i titoli di album dal vivo e antologie).

ANNI TRENTA E QUARANTA

Addio Tabarin (Rulli e Barella,1922).
Addormentarmi così (Mascheroni, 1949).
Adua (Rastelli e Olivieri, 1935).
Africanella (Martelli, Neri, Simi).
Africanina (Rampoldi, Malinverno, 1936).
Alla festa del paese (Sperino, 1940).
All'armi all'armi (Laudi).
Amami di più (Marf e Mascheroni).
Amapola (Rampoldi e Borelli).
Ba... Ba... Baciami piccina (Morbelli e Astore, 1940).
Babà, Bebè, Bùbù (De Angelis).
Balilla! (Blanc e Bravetta, 1923).
Balocchi e profumi (Mario, 1929).
Bimbi di nessuno (Rampoldi e Borelli, 1930).
Bombolo (Marf e Mascheroni, 1933).
Bongo Bongo (Sigman, Hilliard e Devilli, 1949).
Canto del pastorello (De Martino e Fouché, 1939).
Canzone sospirata (Cherubini e Bixio, 1937).
Cara piccina (Lama e Bovio, 1918).
Ce l'hai o non ce l'hai (Bernard).
C'era una volta negus (Frati, Rost, Sciorilei).
Come le rose si (Lama e Genise, 1918).
Come pioveva (Gill, 1918).
Creola (Ripp, 1925).
Duce,duce,duce (Sopranzi e Carini).
Faccetta nera (Micheli e Ruccione, 1935).
False lacrime (Fratie e Borea, 1936).

Femina (Bixio).
Fiorin fiorello (Mascheroni e Mendes, 1933).
Foxtrot della notte (Mignoni).
Garçonniere (Bracchi e D'Anzi, 1933).
Giacinta (Marini, Fabrizi, Ruccione,1942).
Gigolot (Casucci e Frati , 1929).
Giovinezza (Blanc e Gotta, 1921).
Ho messo il cuore nei pasticci (Panzeri e D'Anzi, 1941).
Ho scritto ar duce, (Simeoni,De Torres,Del Pelo,1941).
Il mondo che fa (De Angelis).
Il pinguino innamorato.
Il tamburo della banda d'Affori (Panzelli- Rastelli-Ravasini, 1942).
Inno degli arditi (Massi, 1918).
I veri Apaches (Bixio, 1928).
La canzone delle sanzioni, (Fiorelli e Anapeta, 1935).
La culla rosa (Lago e Maraziti, 1942).
La strada nel bosco (Nisa, Bixio e Rusconi, 1942).
Leggenda imperiale (Bruno e Siciliani, 1942).
Lodovico (Ramo e Mascheroni, 1931).
L'uccellino della radio (Filippi, Nizza e Morbelli, 1940).
Madonna malinconia (Bracchi e Cergoli, 1941).
Maramao perché sei morto? (Panzeri e Consiglio, 1940).
Nei campi, (Mazzoli e Sandri, 1942).
Nel Parapapà (De Angelis, 1931).
No, non sei mamma! (Mignone e Frati, 1938).
Notte e dì (Redi e Nisa, 1943).
O morettina.
Parlami d'amore(Mariù di Neri, 1943).
Parlami sotto le stelle (Menechino e Guantini, 1944).
Partono i soldatini, (Mendes e Rusconi, 1935).
Pippo non lo sa (Panzeri, Rastelli e Kramer, 1940).
Portami tante rose (Galdieri, 1934).
Povero Selassié (Simonetti e Maggi).
Reginella campagnola (Bruno e Di Lazzaro,1938).
Rosabella del Molise, (Gianpa e Di Lazzaro, 1942).
Rosalpina, (Bonfanti e Benedetto).
Rosa, rosella (Nisa e De Martino, 1938).
Quel motivetto che mi piace tanto... (Galdieri e Caslar, 1931).
Sanzionami questo! (De Angelis, 1936).
Serenata a Selassié (Mario, 1935)

Se vuoi goder la vita (Bixio e Chrubini, 1940).
Se vuoi vivere felice
Si fa ma non si dice (Mendes e Mascheroni, 1929).
Signorine sposatevi (Confaloni e D'Anzi, 1938).
Silenzioso slow (Bracchi e D'Anzi, 1940).
Ti saluto (vado in Abissinia) (Pinki, Oldrati, Rossi, 1935).
Tressette col "morto" (Gatti e Mazzocchi, 1941).
Tulipan (Morbelli e Grever, 1940).
Un posticino ar sole, (Martelli, Neri, Simi, 1936).
Una volta non c'era Mussolini (De Angelis, 1933).
Va' fuori d'Italia (prodotto straniero) (De Angelis, 1936).
Valzer campagnolo (Cino e Rolando, 1940).
Vipera (Mario, 1920).
Vita contadina (Navarrini, Martinelli, Lanza).
Ziki-Paki, Ziki-Pù (Mendes e Mascheroni, 1936).

SANREMO E LA LINGUA DELLA RINUNCIA

1951
Eco tra gli abeti (Bonagura-Rossi).
È l'alba (Testoni-Trovajoli).
Famme durmì (Danpa-Panzuti).
Grazie dei fiori (1°, Panzeri-Seracini-Testoni).
La luna si veste d'argento (2°, Biri-Mascheroni).
Sedici anni (Gambetti-Mari).
Serenata a nessuno (3°, Coli').
Sotto il mandorlo (Donida-Panzeri-Testoni).
Tutto è finito (Errico-O.Odorici-S.Odorici).

1952
Cantate e sorridete (Donida-Fabor-Testoni).
L'attesa (Biri-Ravasini).
Madonna delle rose (Fiorelli-Ruccione).
Nel regno dei sogni (Papetti-Rossi).
Papaveri e papere (2°, Mascheroni-Panzeri-Rastelli).
Una donna prega (3°, Panzuti-Pinchi).
Un disco dall'Italia (Nisa-D'Anzi).
Il valzer di nonna Speranza (Seracini-Testoni).

Vecchie mura (Bassi-Filibello).
Vola, colomba... (Cherubini-Concina).

1953
Acque amare (Nisa-Rossi).
Campanaro (2°, Cherubini-Concina).
Domandàtelo (Baselice-Fiorelli-Silenti).
Il passerotto (Di Lazzaro-Valentini).
Innamorami (Bertini-Ruccione).
L'altra (Mascheroni-Biri).
La pianola stonata (De Mura-Gigante).
Lasciami cantare una canzone (3°, Bixio-Cozzoli).
No, pierrot (Costanzo-Salani).
Povero amico mio (Innocenzi-Rivi).
Sussurrando buonanotte (Danpa-Pallesi-Pinchi).
Vecchia villa comunale (Oliviero-Ruocco).
Vecchio scarpone (3°, Calibi-Donida).
Viale d'autunno (1°, D'Anzi).

1954
Angeli senza cielo (Valladi).
Berta filava (Fiammenghi-Wilhelm).
Canzone da due soldi (2°, Donida-Pinchi).
Cirillino-ci (Mascheroni-Rastelli).
Con te (De Curtis).
Donnina sola (Casini-Simoni).
E la barca tornò sola (3°, Fiorelli-Ruccione).
Gioia di vivere (Bixio).
Mogliettina (Seracini).
Non è mai troppo tardi (Olivieri).
Notturno (Mangieri).
Piripicchio e Piripicchia (Fusco-Tarcisio).
Sotto l'ombrello (Casiroli).
Tutte le mamme (1°, Bertini-Falcocchio).
Una bambina sei tu (Fabor).
Un diario (Bergamini-Locatelli).

1955
Canto nella valle (3°, Fusco-Panzeri).
Che fai tu luna in ciel? (Brinniti-Rastelli).

Ci-ciù-cì (Minoretti-Seracini).
Il torrente (2°, Carmi-Liman).
Incantatella (Bonagura).
Non Penserò Che A Te (Minasi-Poggiali-Taddei).
Sentiero (Cherubini-Concina).
Una fotografia nella cornice (Fecchi-Mannucci).

1956
Amami se vuoi (2°, Mascheroni-Panzeri).
Aprite le finestre (1°, Panzuti-Pinchi).
Due teste sul cuscino (Rendine-Testoni).
Il trenino di latta verde (Gigante-Martelli-Neri).

1957
Ancora ci credo (Campanozzi-Fecchi).
A poco a poco (Innocenzi-Rivi).
Cancello tra le rose (Bertini-De Paolis).
Casetta in Canadà (Mascheroni-Panzeri).
Chiesetta solitaria (Bezzi-Pintaldi).
Corde della mia chitarra (1°, Fiorelli-Ruccione).
Era l'epoca del "Cuore" (Segurini).
Estasi (Da Vinci-Lucci).
Finalmente (Bonavolonta'-Rivi).
Il mio cielo (Beretta-De Leitenburg).
Intorno a te è sempre primavera (De Angelis).
La più bella canzone del mondo (Filippini-Mari).
Le trote blu (Calcagno-Gelmini).
Non ti ricordi più? (Da Vinci-Poggiali).
Ondamarina (Lops-Vernazza).
Raggio nella nebbia (Pagano-Salina).
.Scusami (3°, Biri-Malgoni-Perrone).
Usignuolo (2°, Castellani-Concina-Martelli).
Venezia mia (Peragallo).

1958
Amare un'altra (3°, Fabor-Pazzaglia).
Arsura (Cherubini-D'aquisto-Schisa).
Campana di Santa Lucia (Cherubini-Concina).
È molto facile dirsi addio (Martelli-Neri).
Fantastica (Bentivoglio-Costanzo-Gori).

Fragole ecappellini (Panzeri-Seracini).
Giuro d'amarti così (Mascheroni-Panzeri).
Io sono te (Biri-De Giusti-Rossi-Testa).
La canzone che piace a te(Cutolo-De Paolis-Ruccione).
L'edera (3°, D'Acquisto-Seracini).
Nel blu, dipinto di blu (1°, Migliacci-Modugno).
Non potrai dimenticare (Malgoni-Pallesi).
Se tornassi tu (Barberis-Radaelli).
Tu sei del mio paese (Biri-De Giusti-Rossi-Testa).

1959
Adorami (Fusco-Testoni).
Conoscerti (3°, D'Anzi).
Così...così (Vancheri).
La vita mi ha dato solo te (Casalini De Martino).
Ma baciami (Godini-Panzuti).
Nessuno (Capotosti-De Simoni).
Né stelle né mare (Fabor-Testoni).
Partir con te (Calvi).
Per tutta la vita (Spotti-Testa).
Piove...! (1°, Modugno-Verde).
Sempre con te (Murolo).
Tua (Malgoni-Pallesi).
Tu sei qui (Birga-Testa).
Una marcia in fa (Mascheroni-Panzeri).
Un bacio sulla bocca (Cichellero-Testa).

1960
"A" come amore (Brighetti-Martino).
È mezzanotte (Compari-Cozzoli-Testa).
È vero (Bindi-Nisa).
Gridare di gioia (Fanciulli-Testa).
Noi (Malgoni-Pallesi).
Romantica (1°, Rascel-Verde).
Splende il sole (Danpa-Panzuti-Pinchi).
Splende l'arcobaleno (Di Ceglie-Tumminelli).

1961
Benzina e cerini (Gaber).
Che freddo (Rossi-Vianello).

Febbre d'amore (Biri-Mascheroni).
Io amo tu ami (Bonagura-Redi).
Lady luna (Trovajoli-Verde).
Lei (Pazzaglia-Sentieri).
Mandolino mandolino (Pugliese-Vian).
Mare di dicembre (Beretta-Libano).
Notturno senza luna (D'anzi).

1962
Conta le stelle (Bertini-Di Paola).
Fiori sull'acqua (D'acquisto-Fallabrino).
Gondolì gondolà (3°, Carosone-Nisa).
Il nostro amore (Panzuti-Pinchi).
L'anellino (Lojacono-Nisa).
Lui andava a cavallo (Nisa-Ravasini).
L'ultimo pezzo di terra (Conte-Forte-Gallo-Zanfagna).
Occhi senza lacrime (Grettici-Macchi).
Passa il tempo (Bertini-Taccani).
Quando quando quando (Renis-Testa).

1962
Conta le stelle (Bertini-Di Paola).
Fiori sull'acqua (D'Acquisto-Fallabrino).
Gondolì gondolà (°3, Carosone-Nisa).
Il nostro amore (Panzuti-Pinchi).
L'anellino (Lojacono-Nisa).
Lui andava a cavallo (Nisa-Ravasini).
L'ultimo pezzo di terra (Conte-Forte-Gallo-Zanfagna).
Occhi senza lacrime (Grettici-Macchi).
Passa il tempo (Bertini-Taccani).
Quando quando quando (Renis-Testa).
Stanotte al Luna Park (Biri-Pallavicini-Rossi).

1963
Amor, mon amour, my love (2°, Malgoni-Pallesi-Pinchi).
Giovane giovane (Donaggio-Testa).

1964
Non ho l'età (1°, Nisa-Panzeri).
Ogni volta (Ferrante-Rossi).

Una lacrima sul viso (Lunero-Mogol).

1965
Le colline sono in fiore (Angiolini-Calibi).

FABRIZIO DE ANDRÉ

VOLUME I (Belldisc 1968)
Preghiera in gennaio - Marcia nuziale (De André - Brassens) - Spiritual - Si chiamava Gesù - Barbara - Via del campo - Bocca di rosa - La morte (De André - Brassens) - Carlo Martello (ritorna dalla battaglia di Poitiers (De André - Villaggio).

TUTTI MORIMMO A STENTO - VOLUME II (Belldisc 1969)
Cantico dei drogati (De André - Mannerini) - Primo intermezzo - Leggenda di Natale - Secondo intermezzo - Ballata degli impiccati (De André - Bentivoglio) - Inverno / Girotondo - Terzo intermezzo - Recitativo - Corale (leggenda del re infelice).

VOLUME III (Belldisc 1969)
La canzone di Marinella - Il gorilla (De André - Brassens) - La ballata dell'eroe - S'i fossi foco (da un sonetto di Cecco Angiolieri) - Amore che vieni amore che vai - La guerra di Piero - Il testamento - Nell'acqua della chiara fontana (De André - Brassens) - La ballata del Miché (De André - Petracchi) - Il re fa rullare i tamburi (da una canzone popolare francese del XIV secolo, traduzione di De André).

LA BUONA NOVELLA (Belldisc 1970)
Laudate Dominum - L'infanzia di Maria - Il ritorno di Giuseppe - Il sogno di Maria - Ave Maria - Maria nella bottega d' un falegname - Via della croce - Tre madri - Il testamento di Tito - Laudate hominem.

NON AL DENARO NON ALL'AMORE NÉ AL CIELO (Belldisc 1971)
(liberamente tratto dall' Antologia di Spoon River di Edgar Lee Masters - Testi di De André e Bentivoglio - Musiche di De André e Piovani).
La collina - Un matto (dietro ogni scemo c'è un villaggio) - Un giudice - Un blasfemo (dietro ogni blasfemo c'è un giardino incantato) - Un

malato di cuore - Un medico - Un chimico - Un ottico - Il suonatore Jones.

STORIA DI UN IMPIEGATO (Belldisc 1973)

(Testi di De André e Bentivoglio- Musiche di De André e Piovani. A cura di Roberto Dané).

Introduzione - Canzone del Maggio - La bomba in testa - Al ballo mascherato - Sogno numero due (De André- Dané) - Canzone del padre - Il bombarolo - Verranno a chiederti del nostro amore - Nella mia ora di libertà .

CANZONI (Belldisc 1974)

Via della povertà (De André - De Gregori - Dylan) - Le passanti (De André - Brassens) - Fila la lana (da una canzone popolare francese del XV secolo) - Ballata dell'amore cieco - Suzanne (De André -Coehn) - Morire per delle idee (De André - Brassens) - Canzone dell'amore perduto - La città vecchia - Giovanna d'Arco (De André - Coehn) - Delitto di paese (De André - Brassens) - Valzer per un amore (De André - Gino Marinuzzi jr.).

VOLUME VIII (Belldisc 1975)

La cattiva strada (De André - De Gregori) - Oceano (De André - De Gregori) - Nancy (De André - Coehn) - Le storie di ieri (De Gregori) - Giugno '73 (De André) - Dolce luna(De André - De Gregori) - Canzone per l'estate (De André - De Gregori) - Amico fragile.

RIMINI (Ricordi 1978)

(Testi e musiche di Fabrizio De André e Massimo Bubola).

Rimini - Volta la carta - Coda di lupo - Andrea - Tema di Rimini - Avventura a Durango (De André- Bubola- Dylan- Levy) - Sally - Zirichiltaggia - Parlando del naufragio della London Valour - Folaghe.

FABRIZIO DE ANDRÉ (Ricordi 1981)

(Testi e musiche di Fabrizio De André e Massimo Bubola).

Quello che non ho - Canto del servo pastore - Fiume Sand Creek - Ave Maria (canto tradizionale sardo) - Hotel Supramonte - Franziska - Se ti tagliassero a pezzetti - Verdi pascoli.

CREUZA DE MA (Ricordi 1984)

(Testi e musiche di Fabrizio De André e Mauro Pagani).

Creuza de ma (introduzione da « Aria per gaida sola ») - Tracia (del gruppo strumentale diretto da Domna Samiou) - Jamin - a - Sidùn - Sinàn Capudàn Pascià - A pittima - A dumenega - Da-a mae riva.

LE NUVOLE (Fonit-Cetra - Ricordi 1990)

(Testi e musiche di Fabrizio De André- e Mauro Pagani).

Le nuvole - Ottocento - Don RaffaÈ(De André - Bubola - Pagani) - La domenica delle salme - Mégu megùn - 'A çimma (De André - Fossati - Pagani) - Monti di Mola - La nova gelosia (anonimo).

FRANCESCO DE GREGORI

THEORIUS CAMPUS (It 1972, con A. Venditti)

La casa del pazzo - Little snoring Wily - L'amore è come il tempo - È caduto l'inverno - In mezzo alla città - Dolce signora che bruci - Ciao uomo - La cantina - Signora aquilone - Sora Rosa - Roma capoccia - Vocazione 1 e 1/2.

ALICE NON LO SA (It 1973)

Alice - 1940 - Le strade di lei - Suonatori di flauto - Buonanotte fratello - Sono tuo - I musicanti - La casa di Hilde - Il ragazzo - Irene - Marianna al bivio - Saigon.

FRANCESCO DE GREGORI (RCA 1974)

Niente da capire - Cercando un altro Egitto - Dolce amore del Bahia - Informazioni di Vincent - Giorno di pioggia - Bene - Chissà dove sei - A lupo - Arlecchino - Finestre di dolore - Souvenir.

RIMMEL (RCA 1975)

Rimmel - Pezzi di vetro - Il signor Hood - Pablo - Buonanotte fiorellino - Le storie di ieri - Quattro cani - Piccola mela - Piano bar.

BUFALO BILL (RCA 1976)

Bufalo Bill - Giovane esploratore Tobia - L'uccisione di Babbo Natale - Disastro aereo sul canale di Sicilia - Ninetto e la colonia - Atlantide - Ipercarmela - Ultimo discorso registrato - Festival - Santa Lucia.

DE GREGORI (RCA 1978)

Generale - Natale - L'impiccato - Babbo in prigione - Renoir - Il '56 - La campana - Raggio di sole - Due zingari.

VIVA L'ITALIA (RCA 1979)

Capo d'Africa - Buenos Aires - L'ultima nave - Eugenio - Stella stellina - Viva l'Italia - Gesù bambino - Terra e acqua.

TITANIC (RCA 1982)

Belli capelli - Caterina - La leva calcistica della classe '68 - L'abbigliamento di un fuochista - Titanic - I muscoli del capitano - Centocinquanta stelle - Rollo & hit jets - San Lorenzo.

LA DONNA CANNONE (RCA 1983)

La donna cannone - Flirt 1 - La ragazza e la miniera - Flirt 2 - Canta canta.

SCACCHI E TAROCCHI (RCA 1985)

La storia - Scacchi e tarocchi - I cowboys - Ciao ciao - Poeti per l'estate - A Pa' - Sotto le stelle del Messico a trapanar - Piccoli dolori - Tutti salvi - Miracolo a Venezia.

TERRA DI NESSUNO (CBS 1987)

Il canto delle sirene - Pilota di guerra - Capatàz - Pane e castagne - Nero - Mimì sarà - Spalle larghe - I matti - Vecchia valigia.

MIRA MARE 19.4.89 (CBS 1989)

Bambini venite parvolus - Miramare - Dr. Dobermann - Cose - Pentathlon - 300.000.000 di topi - Vento al nulla - Carne di pappagallo - Lettera da un cosmodromo messicano.

CANZONI D'AMORE (Serraglio 1992)

Bellamore - Sangue su sangue - Viaggi e miraggi - Chi ruba nei supermercati? - Tutto più chiaro che qui - Stella della strada - Vecchi amici - Povero me - La ballata dell'uomo ragno - Adelante! Adelante! - Rumore di niente.

CLAUDIO BAGLIONI

UN CANTASTORIE DEI GIORNI NOSTRI (RCA 1971)

Io, una ragazza e la gente - Cincinnato - S...!... - I silenzi del tuo amore - Isolina. - Notte di Natale - E ci sei tu - Vecchio Samuel - Lecrime di marzo - Interludio - Il sole e la luna - Signora Lia.

QUESTO PICCOLO GRANDE AMORE (RCA 1972)

Piazza del Popolo - Una faccia pulita - Battibecco - Con tutto l'amore che posso - Che begli amici!... - Mia libertà - La prima volta - Quel giorno - Io ti prendo come mia sposa - Questo piccolo grande amore - Porta Portese - Quanto ti voglio - Sembra il primo giorno - Con tutto l'amore che posso.

GIRA CHE TI RIGIRA AMORE BELLO (RCA 1973)

Gira che ti rigira - 70, 80, 90, 100... - Viva l'Inghilterra - Io me ne andrei - E apri quella porta - Ragazza di campagna - Casa in costruzione - Miramare - Amore bello - Lettera - Gira che ti rigira.

E TU... (RCA 1974)

E tu... - Oh, Merilù - E me lo chiami amore - Ad Agordo è così - Ninna Nanna - Chissà se mi pensi - A modo mio - Quanta strada da fare - Il mattino si è svegliato - Cauto.

SABATO POMERIGGIO (RCA 1975)

Aspettare... - Carillon - Alzati Giuseppe - Poster - Tutto qua! - Doremifasol - Lampada Osram - 21X - Sisto V - Il lago di Misurina - ...ed aspettare - Sabato pomeriggio.

SOLO (RCA 1977)

Gagarin - 200 lire di castagne - Solo - Romano male malissimo - Gesù caro fratello - Nel sole, nel sale, nel sud - Strip tease - Il pivot - Quante volte - Puoi?.

E TU COME STAI? (CBS 1978)

Con te - Signori si chiude - Ti amo ancora - Giorni di neve - Loro sono là - E tu come stai - Un po' di più - Quando è così - Ancora la pioggia cadrà.

STRADA FACENDO (CBS 1981)
51 Montesacro - Via - I vecchi - Notti - Le ragazze dell'Est - Strada facendo - Fotografie - Ora che ho te - Buona fortuna.

LA VITA È ADESSO (CBS 1985)
Un nuovo giorno o un giorno nuovo - L'amico è domani - Uomini persi - La vita è adesso - Tutto il calcio minuto per minuto - Andiamo a casa - Amori in corso - E adesso la pubblicità - Un treno per dove - Notte di note, note di notte.

OLTRE (CBS 1990)
Dagli il via - Io dal mare - Un naso di falco - Io, lui e la cara femmina - Stelle di stelle - Vivi - Le donne sono - Domani mai - Acqua della luna - Tamburini lontani - Noi no - Signora delle ore scure - Navigando - Le mani e l'anima - Mille giorni di te e di me - Dov'è dov'è - Tienamente - Qui Dio non c'è - La piana dei cavalli bradi - Pace.

PAOLO CONTE

PAOLO CONTE (RCA 1974)
Avanti, bionda - Chi siamo noi? - La ricostruzione del Mocambo - La Topolino amaranto - Pittori della domenica - Tango - Genova per noi - Per ogni cinquantennio - Luna di marmellata - Avanti, bionda.

PAOLO CONTE (RCA 1975)
Questa sporca vita - Sono qui con te sempre più solo Wanda - Sindacato miliardari - La fisarmonica di Stradella - Tua cugina prima (Tutti a Venezia) - La ragazza-fisarmonica - Onda su onda - Lo scapolo - Una giornata al mare - La giarrettiera rosa.

UN GELATO AL LIMON (RCA 1979)
La donna d'inverno - Bartali - Arte - Angiolino - Dal loggione - Un gelato al limon - Blue tangos - Sud America - Uomo camion - Rebus.

PARIS MILONGA (RCA 1981)
Alle prese con una verde milonga - L'ultima donna - Blue Haways - La vera musica - Via con me - Madeleine - Un'altra vita - Boogie - Parigi - Pretend.

APPUNTI DI VIAGGIO (RCA 1982)

Fuga all'inglese - Dancing - Gioco d'azzardo - Lo zio - Hemingway - Diavolo rosso - La frase - Nord.

PAOLO CONTE (CGD 1984)

Sparring partner - Chiunque - Come-di - Simpati-simpatia - The music, all? - Sotto le stelle del jazz - L'avance - Gli impermeabili - Come mi vuoi? - Macaco.

AGUAPLANO (CGD 1987)

Aguaplano - Baci senza memoria - Languida - Paso doble - Dopo le sei - Max - Blu notte - La negra - Hesitation - Ratafià - Nessuno mi ama - Midnight Knock-out - Anni - Spassiunatamente - Nonsense - Les tam-tam du paradis - Amada mia - Recitando - Gratis -Troppo difficile Jimmy, ballando.

PAROLE D'AMORE SCRITTE A MACCHINA (CGD 1990)

Dragon - Colleghi trascurati - Mister Jive - Ho ballato di tutto - Un vecchio errore - Il maestro - Eden - Lupi spelacchiati - Parole d'amore scritte a macchina - Ma si t'a vo' scurda' - La canoa di mezzanotte - Happy feet (musica per i vostri piedi, madame).

900 (CGD 1992)

Novecento - Il treno va - Una di queste notti - Pesce veloce del Baltico - La donna della tua vita - Per quel che vale - Inno in re bemolle - Gong-oh - I giardini pensili hanno fatto il loro tempo - Schiava del Politeama - Chiamami adesso - Brillantina bengalese - Do do.

LUCIO BATTISTI E PASQUALE PANELLA

DONGIOVANNI (RCA 1986)

Le cose che pensano - Fatti un pianto - Il doppio del gioco - Madre pennuta - Equivoci amici - Dongiovanni - Che vita ha fatto - Il diluvio.

L'APPARENZA (CBS 1988)

A portata di mano - Specchi opposti - Allontanando - L'apparenza - Per altri motivi - Per nome - Dalle prime battute - Lo scenario.

LA SPOSA OCCIDENTALE (CBS 1990)

Tu non ti pungi più - Potrebbe essere sera - Timida molto audace - La sposa occidentale - Mi riposa - I ritorni - Alcune noncuranze - Campati in aria.

COSA SUCCEDERÀ ALLA RAGAZZA, (Aquilone Edizioni Musicali 1992)

Cosa succederà alla ragazza - Tutte le pompe - Ecco i negozi - La metro eccetera - I sacchi della posta - Però il rinoceronte - Così gli dei sarebbero - Cosa farà di nuovo.

È uscito, mentre il libro era già in corso di stampa, e dunque è rimasto fuori dal novero dei testi studiati, un quinto album:

HEGEL (BMG 1994)

Almeno all'inizio - Hegel - Tubinga - La bellezza riunita - La moda del respiro - Stanze come questa - Estetica - La voce del viso.

INDICE

Prefazione p. I
di Gianni Borgna

Presentazione p. III
di Luca Serianni

La canzone degli anni Trenta e Quaranta p. 1

Sanremo e la lingua della rinuncia p. 37

Fabrizio De André p. 63

Francesco De Gregori p. 87

Claudio Baglioni p. 117

Paolo Conte, ma quella faccia un po' così p. 139

Pasquale Panella e Lucio Battisti:
una nuova maniera di scrivere canzoni p. 173

Postfazione p. 201
di Fabrizio De André

Abbreviazioni bibliografiche p. 203

Discografia p. 207

Finito di stampare nel mese di dicembre 1994
dalla Tipografia Pubbliprint Service s.n.c.
Roma - Via Salemi, 7 - Tel. 06/20.31.165

Nel Novecento la canzone ha svolto un ruolo essenziale anche per la diffusione della lingua italiana in una società ancora in gran parte legata al dialetto. Molte canzoni, anche per l'orecchiabilità del motivo musicale, sono entrate nel patrimonio linguistico collettivo. Questo libro, nato da un'esperienza di studio universitario, si propone di offrire alcuni assaggi di analisi linguistica di momenti e figure rappresentative della canzone dagli anni Trenta ad oggi.

La canzone degli anni Trenta e Quaranta - Sanremo e la lingua della rinuncia - Fabrizio De André - Francesco De Gregori - Claudio Baglioni - Paolo Conte, ma quella faccia un po' così - Pasquale Panella e Lucio Battisti: una nuova maniera di scrivere canzoni

Gianni Borgna, laureato in Filosofia del Linguaggio e attualmente Assessore alla Cultura al Comune di Roma, è autore di una *Storia della canzone italiana* (Laterza, 1985) che per la prima volta affronta da una prospettiva storica questo importante capitolo della cultura moderna.

Luca Serianni insegna Storia della Lingua Italiana all'Università "La Sapienza" di Roma. È autore di vari saggi su momenti diversi di storia linguistica italiana e di una grande *Grammatica italiana* per la Utet (Torino, 1988).

Lire 20.000

In copertina:
"Senza rete"
di Alessandro Cappacci