

NOTES AND GLEANINGS / NOTE E CURIOSITÀ

LE AVVENTURE DELLA CANZONE ITALIANA TRA LINGUA CHE SI CONSUMA E LINGUA CHE SI RINNOVA

UGO CARDINALE

Abstract

This article analyses the Italian popular song between the 30s and the 90s of the past century, with special attention to its most significant developments, very insightful in this case, in order to understand the country's social and cultural changes and to see how the language of popular songs played an educational role in Italy. The study focuses on three main stages of development: The 30s, where lyrics followed a formal scholastic pattern of the Italian language and after World War II when the language begins to change, also due to migrations from the South and to the North as well as to the diffusion of the radio. Further change began with Domenico Modugno's repertoire and continued intensively with the "School of Genoa" and songwriters such as Bruno Lauzi, Gino Paoli, Fabrizio De André, and – from Milan - Giorgio Gaber and Enzo Jannacci, later followed by Mogol-Battisti. This change may be defined as a mutation "from the artificial to the natural". It is a relevant innovation, which shows how the Italian music scenario had anticipated a future development of the current language to take place ten years later. It worked as a sort of "cultural translator", as a filter for cultural and social experiences. Finally, the third phase which occurred in the 90s and saw the replacement of ordinary colloquial style with experimental new linguistic trends such as Franco Battiato's metaphysical language which transcends the hypochondriacal ordinary clichés and brings forward "radical choices".

La storia della canzone italiana presenta qualche analogia con la storia linguistica dell'Italia unita, anche se i testi delle canzoni non possono essere trattati certamente come parole autonome, legati come sono alla musica da un legame più o meno imprescindibile. Come sottolinea il cantautore Vecchioni (2002), “Le canzoni non sono mai come la poesia tradizionale, perché il loro è un discorso compiuto con la musica, mai da solo. Un poeta che scrive anche testi, infatti, non sempre sceglie per le canzoni l’espressione e le forme migliori, né prende le immagini più belle ed edificanti, ma soltanto quelle più funzionali in un contesto parola-musica”.

Fatte queste premesse che relativizzano quindi il “peso” delle parole cantate, si può comunque cercar di dimostrare come lo studio della lingua e dei temi delle canzoni possa essere un interessante strumento di comprensione dell’evoluzione della società italiana e delle sue mode culturali: “specchi o specchietti della realtà sociale e culturale; oppure, a loro volta, manufatti ‘produttori’ di cultura e di società”? (Berselli, 2007).

Un excursus da *Santa Lucia* del 1848, prima canzone in italiano, a *Xverso* di Tiziano Ferro, che ha contribuito alla *compilation* delle Olimpiadi di Atene del 2004, può diventare infatti esemplarmente indicativo di un “tracciato”, che può fungere anche da spaccato del cammino della lingua d’uso, dal modello aulico dell’italiano scolastico, improntato alla letteratura e al melodramma, sino al “pastiche” postmoderno di Battiato o alle abbreviazioni stile “sms” della canzone di Tiziano Ferro sopra citata.

Dall’artificiosità alla naturalezza, si potrebbe dire. Almeno fino agli Anni ‘80. Poi si può individuare negli anni successivi una terza fase, che si configura come “fuga” dal linguaggio quotidiano. Attraverso soluzioni diversificate. Questo modo di descrivere il percorso può certamente trovare tutti concordi, anche se esige poi qualche distinzione. Dall’artificiosità alla naturalezza: è un titolo che ben si attaglierebbe anche alla storia della lingua italiana nel corso del Novecento.

La canzone italiana del Primo Novecento deriva dalla tradizione melodica napoletana e si sviluppa insieme al cinema sonoro negli

Anni '30 con la “canzone dell'amore”(*Solo per te Lucia...*, *Non ti scordar, Vivere, Torna piccina mia*). Un esempio significativo di tale tendenza è *Il tango delle Capinere: Hanno la chioma bruna/hanno la febbre in cor/ chi va a cercar fortuna/ vi troverà l'amor*.

Emblematica è sicuramente: *Signorinella*, del 1931, espressa in una lingua toscaneggiante, tipica dell'italiano aulico: “...porto il mantello a ruota e fo' il notaio”.¹ In questi anni il gusto del *feuilleton* si rivela in canzoni strappalacrime, come *Balocchi e profumi*.

Gli echi dei miti di regime si intravedono nella moda campagnola e autarchica della battaglia del grano (cfr. *Reginella campagnola*). Qualche voce impertinente, fuori dal coro (dei *Tanghi della gelosia* e delle *Lucciole vagabonde*), alla ricerca di ritmi più moderni come lo *swing*, scompare dalla scena (cfr. il trio Lescano, cognome ungherese italianizzato di tre sorelle che cantavano *Maramao perché sei morto e Ma le gambe*, arrestate nel 1943 perché ebree). Non parliamo del *Jazz*, demonizzato come “musica afro-demo-pluto-giudo-masso-epilettoide”!

Durante la guerra, la canzone *Il tamburo della banda d'Affori* (1942) viene censurata per l'allusione (550 pifferi) ai membri della Camera dei Fasci e delle Corporazioni, mentre “l'uomo qualunque” di Giannini si esprime col linguaggio aulico di *monna morte, luce mattinal, sognante mar*.

La guerra ha i suoi canti, ma nell'epoca dell'euforia della Liberazione c'è voglia di oblio e spensieratezza. Ma l'oblio e l'esplosione di follia collettiva, se si manifestano in indimenticabili canzoni dialettali (*Dove sta Zaza, Monasterio 'e Santa Chiara*), producono anche una sorta di arretramento, riportando in auge melodie ed espressioni linguistiche di sapore accademico già superate

¹ Il testo riflette la norma linguistica dell'italiano classico, ispirata al toscano. È però un caso raro nella storia della canzonetta di consumo, che si è per lo più allontanata dalla tradizione trovadorica in cui poesia e musica erano legate e il testo poetico precedeva la musica. Qui ancora il testo precede la musica. Si tratta infatti di una ballata costituita da due stanze con una sirma e nel secondo verso (*dolce dirimpettaia del quinto piano*) si nota addirittura un trittongo che permette il conteggio di *dirimpettaia* come parola di quattro sillabe, obbligando la musica ad adeguarsi con due rapide note.

nelle canzoni prebelliche (cfr. *Serenata celeste*, piena di arcaismi).

Torna in auge la canzone regionale ispirata a Firenze e Roma, anche quando gli autori non sono romani e fiorentini (cfr. *Madonna fiorentina*, *Mattinata fiorentina*, etc.). È come se la canzone intendesse riproporre quel modello toscaneggiante di lingua che era stato all'origine della storia dell'italiano, nato dalla proposta del toscano del '300, poi rivisitato dall'esperienza manzoniana, che volle "sciacquare i panni in Arno".

Il linguaggio è largamente ancora imparentato con il melodramma (cfr. i limiti metrici contrassegnati da clausole come cor, amor, con un abuso del troncamento). Nella canzonetta inizialmente c'è stato quindi un ritardo sostanziale rispetto all'evoluzione linguistica della società e rispetto allo stesso linguaggio poetico del Novecento, che già a partire da Gozzano aveva avvertito l'invecchiamento dell'armamentario linguistico tradizionale della versificazione di impianto petrarchesco.

La canzone infatti ha vissuto la rottura rispetto a quella tradizione con cinquant'anni di ritardo, conservando più a lungo un modello linguistico paludato. La lingua italiana, invece, nel dopoguerra cominciava ad uscire dalla torre d'avorio della letteratura colta e a diventare lingua d'uso degli italiani, in seguito ai processi di migrazione dal sud al nord, che costringevano gli italiani a cercare un comune denominatore nella comunicazione diversa dal dialetto, e soprattutto grazie alla diffusione della radio e della televisione, mezzi fondamentali di trasmissione e di creazione di una *koiné* di lingua e "valori".

Fu la radio a dare risonanza nazionale al Festival di Sanremo, ma Sanremo fu teatro di modelli ancora ingessati e convenzionali, non di innovazione. Emblematica la canzone *Vola colomba* (1952), che riassume ancora il mondo di valori dell'Italia fascista: Dio, patria, famiglia (cfr. l'allusione a S. Giusto e a Trieste, patria che rischiava di essere perduta). Qualche novità dai toni scanzonati compare con *Papaveri e papere* del 1959 (forse allusione ai notabili della politica D.C., con una morale però ancora rinunciataria e rassegnata al ruolo di inferiorità femminile).

Il vero punto di svolta della canzone italiana non fu rappresentato neppure dagli urlatori (Celentano, Mina, Dallara) o dai Rockers, ma da quel fenomeno di rottura nella tradizione sanremese che fu rappresentato da Domenico Modugno. *Volare* di Modugno² vince a Sanremo nel 1958: sono parole vagamente surreali, eccitanti, liberatorie, espressione di una sessualità gioiosa, antitesi di quella sfacciata da postribolo e caserma di certi autori di moda nell'Italia degli anni '30. Le sue canzoni rappresentano un parlato narrativo, con un uso espressivo della voce anche nelle sue inflessioni e nei suoi difetti. Senza l'esperienza della sua voce un po' nasale, un po' roca, gridata e lamentosa, non si sarebbero accettati in seguito usi della voce lontani dal "bel canto" melodioso e intonato, come quelli di Buscaglione e di Paoli, di Celentano e di Battisti.

Un suo vero e proprio capolavoro narrativo è la canzone *Vecchio frac*, che si apre con una serie di notazioni magiche e quasi favolistiche:

*È giunta mezzanotte
si spengono i rumori
si spegne anche l'insegna
di quell'ultimo caffè.*

*Le strade son deserte
deserte e silenziose
un'ultima carrozza cigolando se ne va...*

*Il fiume scorre lento
fruscando sotto i ponti
la luna splende in cielo,*

² Modugno è il primo a usare il canonico quattro/quarti che caratterizzerà tutte le canzoni di Sanremo, dando un tempo forte ad ogni quarto, come si usa oggi nella *discomusic*, sotto l'influenza del moderno "terzinato" dei Platters e dell'urlo dei "tonnaroli", immortalato in canzoni come *U pisci spada* del 1955. La canzone di Modugno inaugura quell'unità di testo, musica e interprete che diverrà la caratteristica principale della moderna canzone d'autore, contrassegnata dalla teatralizzazione. Il suo è un "recitar cantando" di un moderno cantastorie. Anzi, più propriamente, di un "cantattore".

dorme tutta la città.

Solo va... un vecchio frac.

*Ha un cilindro per cappello
due diamanti per gemelli
un bastone di cristallo
la gardenia all'occhiello
e sul candido gilet
un papillon
un papillon di seta blu...*

Un racconto perfetto, sospeso tra cronaca e fiaba, di un uomo misterioso, dall'abbigliamento principesco, innamorato e ingannato da una principessa bella e crudele, nell'atmosfera notturna di una città fuori dal tempo.

Modugno ebbe una grande popolarità nazionale, ma riuscì a dare il meglio di sé soprattutto nelle canzoni dialettali che avevano il timbro musicale del mondo mediterraneo della sua infanzia, da lui abbandonato per rincorrere il mitico Nord: in un'esperienza molto simile a quella degli immigrati nelle città industriali.

L'Italia di quegli anni era l'Italia del *boom* economico, dell'incontro-scontro tra realtà dialettali diverse nel travagliato cammino verso l'integrazione. In Piemonte, Buscaglione cantava la vita spericolata di un perdente dal cuore tenero, irretito in un'avventura con donne dalle curve vertiginose. Le parole erano di Leo Chiosso, la lingua era la "lingua italiana dei piemontesi", come l'ha definita Paolo Conte: primo tentativo di canzone comica non dialettale, ma con inflessioni marcatamente regionali (cfr. ...*Tu fumavi mille sigarette/ io facevo il grano³ col tresette.*)

A Napoli intanto la canzone napoletana si rinnovava con l'ironia

³ Il 'grano' traduce dal dialetto il termine che più frequentemente nella lingua di uso medio è espresso con il femminile la 'grana'.

allusiva di Renato Carosone. Più che un atto di opposizione alle nuove mode del *Rock-and-roll*, si può dire che la musica di Carosone fosse “un tentativo di assimilarle, riducendole alla napoletanità e dando vita ad una specie di “Posillipo rock” (cfr. *Tu vuoi fa' l'americano, Caravan petrol*). C'era una “garbata ironia” con una “vena di surreale comicità”, effetti di un grande paroliere come Nicola Salerno e di musicisti-fantasti come Gegè Di Giacomo e Peter van Wood. Ma Carosone dopo il 1960 sceglie un lungo, inspiegabile silenzio.

Al Nord intanto il parlato irrompe nel linguaggio delle canzoni, ma non si tratta solo della quotidianità degli atti linguistici pragmatici (cfr. *Fatti mandare dalla mamma a prendere il latte*, interpretata da Gianni Morandi). È anche una quotidianità che ha sapori “crepuscolari” e che riflette il disagio esistenziale, il “male di vivere”, quella malinconia/*saudade*, a metà fra la consapevolezza della crisi dell’Austria felix e la *saudade* brasiliana. È la quotidianità attraversata da turbamenti esistenziali e insofferenze per il mondo borghese che si manifesta nelle canzoni della cosiddetta “scuola di Genova”, a cui si può accostare anche l’istriano Sergio Endrigo.

La canzone degli anni Sessanta sembra svolgere un ruolo inverso rispetto agli anni precedenti e sembra infatti precorrere quella svolta, dalla artificialità alla naturalezza, che la lingua per il pubblico avrebbe compiuto soltanto negli anni Settanta. Come ha sottolineato Tullio De Mauro (in Coveri, 1996): “la canzone italiana ha saputo cogliere le occasioni di colloquio con ceti estesi e multilingue, anzi precorrerle e secondarle potentemente” e, come ha detto L. Coveri (cfr. Premessa, op. cit.), dopo gli anni Sessanta le canzonette (che non sono solo “canzonette”) funzionano da “traduttori culturali”, in grado di “filtrare esperienze letterarie e novità linguistiche e di trasmetterle al pubblico di massa”, rivelandosi “sempre più specchio, e sempre meno modello della complessa realtà linguistica e culturale dell’Italia di oggi”. La canzone d’autore si inserisce infatti in “un crocevia di incontri tra raffinato e popolare, tra intimistico e sociale, tra echi del postdecadentismo europeo e il filone delle ballate americane, da Guthrie a Dylan, in cui prevale la tematica sociale collettiva”.

E se i risultati della ricerca di Coveri si possono considerare attendibili, si può fare qualche utile riflessione sulla funzione svolta dalle canzoni anche nell'apprendimento della lingua, in un paese come l'Italia caratterizzato fino agli anni Sessanta da un forte iato tra lingua alta delle classi colte e "lingua di uso medio".

La canzone in questi cantautori⁴ abbandona le frasi fatte e comincia a raccontare la vita: gli stilemi dominanti si manifestano nei toni più realistici e concreti che vogliono introdurre il respiro della vita quotidiana, esplorata in tutti i suoi aspetti, sia tragici che comici. Anche l'amore nella sua dimensione concreta, al di là della sublimazione manieristica sanremese. L'amore nelle sue ambivalenze, come quello cantato da Luigi Tenco, sia nella sua fenomenologia realistica e spregiudicata, come in *Io sì*:

*Io sì, che t'avrei insegnato
qualcosa dell'amore
che per lui è peccato.
Io sì, t'avrei fatto sapere
quante cose tu hai
che mi fanno impazzire
ma ormai...*

sia nei suoi risvolti catulliani, come in *Mi sono innamorato di te*:

*Mi sono innamorato di te... :
di giorno mi pento di averti incontrata
di notte ti vengo a cercare*

Dietro questa fenomenologia amorosa è rintracciabile in Luigi Tenco il tema della vita come scacco esistenziale, un altro tema forte in cui si

⁴ Ma la "scuola di Genova", come sottolinea Jachia (1998), avrebbe potuto ancora restare un fenomeno ristretto, se non ci fosse stata la mediazione di un' urlatrice come Mina. Fu infatti il successo de *Il cielo in una stanza*, testo scritto da Mogol, il paroliere per antonomasia di questo gruppo di cantautori, a dare popolarità alle canzoni di Paoli.

avverte l'influenza di Pavese. Una spia linguistica è il ricorrente rimpianto del passato e la frustrazione della speranza:

*Un giorno dopo l'altro la vita se ne va
domani sarà un giorno uguale a ieri
(...)
e l'avvenire è ormai quasi passato...
un giorno dopo l'altro
la vita se ne va
e la speranza ormai è una abitudine.*

L'opera in cui Tenco trasfigura questa problematica è *Lontano, lontano, lontano*, un valzer lento e malinconico, dove musica e testo si fondono in un risultato delicato e struggente di profonda intensità emotiva.

Tullio De Mauro (in Coveri, cit.) ha parlato di “rivoluzione etica e linguistica” come elemento caratterizzante della Scuola di Genova: l'aver cercato parole vere e adeguate per raccontare la vita di tutti i giorni e i sentimenti e gli incontri dell'esistenza quotidiana (cfr. Tenco, *Se sapessi come fai a fregartene così di me/ se potessi farlo anch'io*).

*In un caffè coi camerieri maleducati
Per la prima volta ci siamo amati
In un caffè senza neppure portacenere...)*

Tratto comune a questi cantautori è la dimestichezza con la poesia del Novecento (crepuscolari, Montale, Caproni). Si pensi a *quel gusto un po' amaro di cose perdute* (*Sapore di sale*) di Gino Paoli, che presenta analogie con il *Falsetto*⁵ negli *Ossi di seppia* di Montale.

I cantautori della “Scuola di Genova” si ispirarono infatti ai poeti

⁵ [...] *L'acqua è la forza che ti temprà / nell'acqua ti ritrovi e ti rinnovi: / noi ti pensiamo come un'alga, un ciotolo, / come un'equorea creatura/che la salsedine non intacca/ma torna al lito più pura [...] T'alzi e t'avanzi sul ponticello / esiguo, sopra il gorgo che stride: / il tuo profilo s'incide/contro uno sfondo di perla. [...] t'abbatti tra le braccia del tuo divino amico che t'afferra. / Ti guardiamo noi, della razza / di chi rimane a terra.*

liguri, a cui li accomuna la stringatezza, l'asciuttezza del comunicare, le parole scabre e scarne (come i *sassi* che il mare ha consumato) e quella dimensione di estraneità, di disagio esistenziale, che è la cifra della poesia del Novecento. Ma a volte si possono cogliere anche richiami leopardiani, come nel *Cielo in una stanza* di Gino Paoli (comune a Leopardi in questa canzone è il partire da un tratto realistico per poi presentare un forte gioco oppositivo tra finito e infinito: *stanza/alberi infiniti*).

Nella diversità degli apporti della canzone degli anni Sessanta possiamo ricordare anche il movimento dei Cantacronache a Torino che alterna il tono sapienziale e allegorico dei versi di Fortini, musicati da Liberovici e cantati da Straniero,

(Nulla rimane uguale

*Si muta il bene in male
Si muta il bianco in nero*

*Ma ciò che è stato vero
Sempre ritornerà)*

al linguaggio concreto di Calvino nella *Canzone triste*, musicata ancora da Liberovici: un linguaggio poetico discreto che cerca di avvicinarsi all'oralità del canto popolare:

Erano sposi

*Lei s'alzava all'alba
prende il tram
correva al suo lavoro*

Lui aveva il turno che finisce all'alba

Entrava in letto e lei n'era già fuori.

L'altro centro importante nel determinare l'evoluzione della canzone italiana degli anni Sessanta fu Milano, crocevia di esperienze opposte: "dependance" sanremese e luogo elettivo di Strehler, Fo, Gaber, fabbrica di canzoni fondate sul cabaret, sul paradosso, sulla satira politica (cfr. *Ma mi*, che parla di un martire della Resistenza, prigioniero a S. Vittore; e i testi poetici di Franco Fortini, cantati da Laura Betti, con quell'esplicita domanda *dove si andrà/diciamo così a fare l'amore?*⁶).

Al punto d'incontro tra le due anime milanesi si colloca Mogol, prima vincitore di tre festival di Sanremo e autore di canzoni popolari (*Una lacrima sul viso*, *Che colpa abbiamo noi*, *L'immensità*, *Sognando California*), poi dal 1966 al 1980 coautore, in uno stretto binomio artistico, delle canzoni di Lucio Battisti. Sodalizio che produce 140 canzoni e si rompe solo nel 1980. Il tema dominante è la fenomenologia dei rapporti di coppia. La musica è "uno splendido mix di *rock*, musica nera, *soul* e melodia italiana". Il processo di inaridimento sentimentale descritto nella letteratura del Novecento (da Montale a Eliot) giunge in queste canzoni ad una sua esplicita espressione (cfr. *Ma il coraggio di vivere quello non c'era*, Mogol – Battisti).

Il linguaggio di Mogol racconta in modo nuovo il mondo dei sentimenti, rendendolo di immediata comprensibilità; è "quasi televisivo", con una fortissima impostazione cinematografica ("dialoghi, *flashback*, immagini incisive e icastiche"). Potremmo definirlo la "lingua di base" di immediata "disponibilità" e fruibilità, la lingua che milioni di italiani usano per dire "l'amore, la disperazione, la fatica di esistere, la voglia di credere, di piangere, di vivere, di morire".

Esempio emblematico di quotidianità urbana e di montaggio filmico è *29 settembre (Seduto in quel caffè/io non pensavo a te.../poi d'improvviso lei sorrise...)*. Mogol non vuol essere un riformatore sociale, anche se a volte compare nelle sue canzoni qualche nota di

⁶ Franco Fortini, *Quella cosa di Lombardia*.

anticonsumismo *ante litteram* (meglio certo di buttare / riparare).

L'altro esperimento innovativo di quegli anni fu senz'altro quello di Enzo Jannacci, che canta i "disgraziati" con lucida e disperata allegria, "con una dolcezza ferita, con un fortissimo grado di *pietas* umana". La sua lingua è un "raffazzonato meneghino", specchio di un momento di quel travagliato cammino di sviluppo dell'Italia, quando il processo di integrazione sociale sembrava passare attraverso l'assimilazione dei modelli linguistici e culturali del Nord industrializzato. Jannacci, metà pugliese per parte di padre, metà milanese, dà voce a quei "disgraziati" e "diversi" che vivevano ai margini o esclusi da questo processo di integrazione⁷.

Jannacci fa suo il privilegio del "fool" shakespeariano, per esprimere la sua "vena ironico-sarcastica" e il suo disprezzo per gli stereotipi e i luoghi comuni (es.: *Quelli che...*) ricorre al linguaggio della follia per dire la verità ultima sul mondo. Il surreale, che è presente anche nelle più note canzoni di quegli anni (cfr. Mina, *Le mille bolle blu*, *Tintarella di luna*, etc.), caratterizza le canzoni dell'esordio (cfr. *Il cane con i capelli*), in cui compare soprattutto l'uso del dialetto (cfr. *El portava i scarp del tennis*). Poi Jannacci sceglie di far uso dell'italiano, sia pure con molti lombardismi, mantenendo legami col mondo di Gaber, Fo, Cochi & Renato, ma riprende ancora eccezionalmente il dialetto in una rievocazione dell'infanzia, in un "surreale biglietto da visita" di un immigrato pugliese:

*Songo venuto con la piena
E la ggiurnata era serena
Songo arrivato qui al cantiere...
Che città ganza da murire.*

Nel 1991 il suo testo *La fotografia* segna una svolta nella tradizione sanremese, che anticipa di qualche anno il talking blues *Minchia*,

⁷ "Gli emarginati sono compagni di viaggio, sono dentro di me" (cfr. *T'ho vist poer Crist/inciudà su quel asit...* oppure: *El portava i scarp del tennis*).

signor tenente di Giorgio Faletti:

*E tu maresciallo che hai continuato a dire
andate tutti via
qui non c'è niente da capire, niente da vedere
credo proprio che ti sbagli
perché un morto di soli 13 anni
è proprio da vedere
perché la gente poi magari fa anche finta
però le cose è meglio fargliele sapere...*

È il tema della morte di mafia di un bambino di 13 anni.

Un'altra figura interessante di quegli anni è quella di Gaber, che percorre anche la strada sanremese e all'inizio produce un repertorio di successo in collaborazione con il romanziere Umberto Simonetta⁸, ma poi si distacca dal circuito televisivo con la scelta del 1972 di collaborare solo con Sandro Luporini, un pittore anarchico toscano, e di coltivare il palcoscenico, fondando il "Teatro Canzone"⁹.

Il tratto dominante di questa lunga stagione è il pensiero critico demistificante e l'irrisione di ogni falsa coscienza: emblematico l'attacco, che ricorda gli *Scritti corsari* di Pier Paolo Pasolini, ai meschini e corrotti della politica italiana, attacco in cui non si fa scrupolo di dire nomi e cognomi:

*io se fossi Dio, quel Dio di cui ho bisogno come di un miraggio
c'avrei il coraggio di dire che Aldo Moro
insieme a tutta la Democrazia Cristiana
è il responsabile maggiore di vent'anni di cancrena italiana...*

E non si fa scrupolo di invocare una spinta utopica col richiamo ad un "pensiero caldo" vivificante, "un'illogica allegria", un pessimismo che nulla abbia a che fare col nichilismo e la depressione. Il tono ironico-

⁸ Cfr. *Porta Romana, Le nostre serate*, che piacque a Montale, *Il Riccardo, La ballata del Cerutti*.

⁹ Cfr. *Polli d'allevamento, E pensare che c'era il pensiero*, e altre.

sarcastico lo accomuna ad un altro cantautore della “Scuola di Genova”, a De André, che sviluppa le sue “narrazioni” con forte indignazione morale e un sentimento di solidarietà verso i perseguitati e le minoranze etniche e linguistiche.

De André assume una posizione diversa all’interno della “Scuola genovese”, che aveva introdotto il “recitar cantando”, dominato da un soggetto in prima persona, aperto al colloquio con un “tu”¹⁰, interlocutore privilegiato o luogo personalizzato nella memoria. De André allarga infatti la dimensione narrativa ad una coralità più ampia, al “noi” che apostrofa un “voi”. Si considerino ad esempio alcune canzoni-ballate, come Canzone di maggio:

Anche se il nostro maggio
ha fatto a meno del vostro coraggio
se la paura di guardare
vi ha fatto chinare il mento
se il fuoco ha risparmiato
le vostre millecento
siete lo stesso coinvolti...
Anche se voi vi credete assolti

Nelle canzoni di De André, inoltre, l’impianto si presenta in alcuni casi più articolato rispetto al cliché dialogico, con l’irruzione, nel racconto-rievocazione tra terza e seconda persona, di un’apostrofe lirica e drammatica in prima persona, come quella rivolta a Ninetta ne La ballata di Piero:

Cadesti a terra senza un lamento

¹⁰ Esempi emblematici in tal senso, tra le canzoni di quegli anni, possono essere:
Il pullover / che mi hai dato tu / sai, mia cara, possiede una virtù. / Ha il calore che tu davi a me, / e m’illudo di stare in braccio a te (Meccia – Migliacci 1961);
Ovunque sei, / se ascolterai accanto a te / mi troverai. / Vedrai lo sguardo/che per me parlò / e la mia mano/ che la tua cercò... (Nostro Concerto, Bindi- Calabrese, 1960).

E ti accorgesti in un solo momento
Che la tua vita finiva in quel giorno
E non ci sarebbe più stato ritorno
Ninetta mia, crepare di maggio
Ci vuole tanto, troppo coraggio.
Ninetta bella, dritto all'inferno
Avrei preferito andarci in inverno.

Analogo, con effetto ironico, il modulo della ballata di Re Carlo¹¹:

Quand'ecco nell'acqua si compone
mirabile visione
il simbolo d'amor
nel folto di lunghe trecce bionde
il seno si confonde
ignudo in pieno sol

“Mai non fu vista cosa più bella
mai io non colsi siffatta pulzella”
disse Re Carlo scendendo veloce di sella
“De' cavaliere non v'accostate
già d'altri è gaudio quel che cercate
ad altra più facile fonte la sete calmate”.

Le parole sono di largo accesso o, se auliche, sono sempre ironizzate. C'è un forte richiamo anarchico ai principi traditi dell'uguaglianza sociale (solo i coglioni possono credere che ci sono poteri buoni); c'è la presentazione di una galleria di suicidi, crocifissi, alcolizzati: un'umanità dolente che egli affida alla misericordia degli uomini e di Dio.

Nelle sue canzoni alterna il richiamo “realistico alla storia”, attraverso il rinvio reiterato alla “strage degli innocenti”, con i richiami alla poetica simbolista. In Khorakhanè, titolo e nome di una popolazione Rom serbo-montenegrina, sterminata dai pogrom, emerge

¹¹ Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers, nell'album *Volume I*, 1967.

il gusto del grottesco, che si richiama alla poesia comico-realistica di Cecco Angiolieri, di cui canta S'io fossi foco, e di Villon, di cui traduce La ballata degli impiccati.

La Città vecchia, la Genova dei carrugi ispirata all'omonima poesia di Saba e a Bistrot di Brassens, è il luogo archetipico del suo immaginario poetico, opposto al mondo borghese in cui è nato. E da questa oscillazione tra iperrealismo e grottesco, la ricerca di De André approda alla scoperta delle lingue altre: le lingue della resistenza al potere.

E il plurilinguismo colto si manifesta così nell'uso della parlata sarda, della lingua rom, del napoletano e del genovese. Ma non è poesia in dialetto, è recupero di una lingua che più non si sa, come risposta colta al logoramento della canzone in lingua. Ad esempio il genovese di *Cruza de mä* (del 1984), rispolverato dai dizionari ottocenteschi – e pronunciato con difficoltà quasi fosse alloglotta – sembra rinviare ad un mitico mondo orientaleggiante, più che al vernacolo, con un effetto marcato di straniamento, ma con un recupero colto di quel sostrato di oltre 2000 vocaboli di provenienza araba o turca, retaggio di antichi traffici mercantili, comune alle città di mare dell'area mediterranea.

Negli anni Settanta la tendenza della canzone d'autore si presenta con un volto contraddittorio: una veste impegnata, in omaggio alle istanze di politicITÀ del movimento giovanile, e un bisogno esibito di introdurre nella canzone memorie e suggestioni del linguaggio poetico.

Emblematica di quella stagione la canzone "Pablo" di De Gregori, che si diffuse al tempo del "golpe" cileno, per cui il suo "concettoso" ritornello, Hanno ammazzato Pablo/Pablo è vivo, potè sembrare a qualcuno un riferimento al poeta Neruda e alla situazione politica del Cile, anche se non aveva realmente quel tema. Tuttavia l'allusività e la pregnanza di alcuni costrutti teorici, come il chiasmo– antitesi Ammazzato Pablo/Pablo è vivo del ritornello, e l'oscurità della canzone si prestavano ad essere piegati, dal pubblico che lo richiedeva, ad una destinazione politica, che di per sé gli era estranea.

Era l'epoca dell'impegno politico dominante nel mondo giovanile e nell'industria discografica. Francesco Guccini ne è stato il principale interprete. Emblematica in tal senso può essere una canzone come *Auschwitz*. La produzione di Guccini rientra nell'area delle esperienze maggiormente connotate in senso prosastico. Il cantante stesso si presenta come parte di questa realtà prosaica, al punto che la sua propensione per il vino, le compagnie rumorose, i cori improvvisati davanti al bicchiere sono ormai divenuti la sua immagine proverbiale. Tuttavia la sua canzone è ben lontana dallo spontaneismo naif ed è invece ricca di memorie colte di carattere letterario.

Guccini si rifà ad una tradizione otto-novecentesca, in cui i costrutti oratori di impianto carducciano si uniscono alle memorie gozzaniane più ironico-sapientziali dei *Colloqui*. L'incipit di *Primavera di Praga* colpisce per il tono alto delle invenzioni sintattiche, scandite dal ritmo "neoclassico" degli endecasillabi dattilici.

Di antichi fasti la piazza vestita
grigia guardava la nuova sua vita

Il tentativo dell'incontro con la donna amata in gioventù rinvia invece ad atmosfere gozzaniane.

E correndo mi incontrò lungo le scale,
quasi nulla mi sembrò cambiato in lei,
la tristezza poi ci avvolse come miele
per il tempo scivolato su noi due

Le sue canzoni vogliono essere cronache di "vita quotidiana", ma l'intento è quello di far apparire, dietro il volto usato delle cose, sia pure non in un orizzonte religioso, la verità. Ma una verità precaria, relativa, eppur capace di modificare il senso delle cose. *Cròniche Epafaniche* è anche il titolo del suo romanzo, che rivela, nella sua ambivalenza semantica, il duplice intento narrativo: "Cronache di Pavana", il suo paese natale, ma anche epifaniche, rivelatrici cioè di

verità ulteriori. L'esito è un senso precario dell'esistenza, dai toni montaliani, come nella canzone della bambina portoghese:

capirai che una sera o una stagione
son come lampi, luci accese e dopo spente
la vita che dà barlumi
è quella che sola tu scorgi.

Nelle sue canzoni sul vivere c'è sempre stata, pudica, una domanda esistenziale sull'infinito, ma da agnostico e vago panteista, che dichiara di non credere nell'immortalità dell'anima. La sua resta una domanda, anche se non angosciosa, che si traduce in una "resistenza "carnevesca"¹² ad ogni forma di dogmatismo e disumanità".

Il gusto dell'iperbole, la libertà fantastica dell'immaginazione ricordano il Gargantua e Pantagruel di Rabelais. Ma a volte l'ostentazione di un tono di assoluta superiorità o di un noioso paternalismo hanno limitato gli orizzonti del suo repertorio, che pur è sembrato agli studiosi il prodotto più ricco di echi letterari e di autenticità esistenziale. Il suo uso sapiente del verso, che gli ha meritato il giudizio lusinghiero di Umberto Eco ("è il più colto dei cantautori in circolazione"), gli consente anche il coraggio tutto gozzaniano di far rimare amare con Schopenhauer, ne Il Frate:

(...)
*dopo un bicchiere di vino
con frasi un po' ironiche e amare
parlava in tedesco e in latino
parlava di Dio e Schopenhauer*

E su questa strada riesce a dare dignità artistica anche al silenzio, come in *Samantha* (cfr. *Con parole quasi lombarde che non sanno uscire*).

¹² Come sottolinea Jachia, *cit.*, si potrebbe accostare Guccini, in questo suo presentarsi come "vecchio giullare", a quella letteratura che Bachtin ha definito *carnevesca*, perché capace di veicolare una visione del mondo libera da ogni dogma, da una morale precostituita e da ogni imposizione gerarchica.

Anche se la cultura letteraria delle sue letture non si traduce direttamente nelle sue canzoni, che, per essere in sintonia con le élites giovanili del tempo, rifiutano “la cattedra e l'ex cathedra”, Guccini ricorda Pasolini e Pavese.

Dopo le prime canzoni degli anni Sessanta e Settanta, ispirate alla tradizione esistenzialista francese, alla scuola di Genova, al Cantacronache, la scoperta di Dylan, dell'America di Berkeley e delle battaglie per i diritti civili, si traduce nella “svolta” delle sue canzoni a partire da *Auschwitz*. La sua “prudenza montanara” anche nella trasgressione lo fa avvicinare al Pasolini corsaro che conduceva requisitorie contro l'Italia del “boom” economico e contro il suo degrado morale, in nome di una palingenesi affidata al recupero dei valori contadini in antitesi al consumismo. È la tematica di *Dio è morto*.

*Le notti che dal vino son bagnate
Dentro le stanze da pastiglie trasformate...
Nel mondo fatto di città
(...)
Nelle auto prese a rate Dio è morto
Nei miti dell'estate Dio è morto
(...)
Una politica che è solo far carriera
Il perbenismo interessato, la dignità fatta di vuoto
L'ipocrisia di chi sta sempre con
La ragione e mai col torto...*

Nella denuncia dei valori negativi del “Palazzo” pasoliniano e della “città” si avverte il mito pavesiano del paese (che per lui è Pavana), senza però gli esiti pessimistici dello scrittore piemontese. In Guccini c'è una speranza generazionale che non c'è neppure in Pasolini:

*Perché noi tutti sappiamo
che se Dio muore è per tre giorni
e poi risorge*

... *Dio è risorto*

Una speranza, non connotata però da fiducia “solare” nell’avvenire. La malinconia crepuscolare si impadronisce infatti delle sue canzoni. Emblematica resta *Giorno d’estate* del 1970, che compare nel secondo LP dal titolo: *Due anni dopo*. Al secondo verso si legge: *vuote di gente son le strade di città*, verso che qualcuno ha voluto accostare ai versi di Fausto Maria Martini (*mattino desolato e pien di sole*) e di Corazzini (*E giovinezze erranti per le vie/ piene di un grande sole malinconico*, in *Toblack*). Il verso 10 (*sembra di andare in un paese remoto/chissà se in fondo c’è la felicità*) ricorda invece i versi di Moretti, tratti dal *Giardino della stazione*:

*E noi si va chi sa dove, poveri/ illusi, si va/ in
cerca di felicità, verso città/ sempre nuove...!*

Si consideri infine l’immagine dell’orto nei due versi conclusivi della canzone *La religiosa sonnolenza di un orto*, che evoca immagini semplici rientra nel repertorio crepuscolare. Un piccolo spazio verde, frutto del paziente lavoro dell’uomo, da contrapporre ai fastosi paesaggi dannunziani (cfr. “*C’è il sole nell’orto, scendiamo nell’orto*” nella *Sonata in bianco minore* oppure “*Nulla più triste di quell’ orto era/nulla più tetro di quel cielo morto/che disfaceva per il nudo orto*” nel *Sonetto della neve* di Corazzini; “*presso un rovente muro d’orto*” in *Merigiare pallido e assorto* di Montale).

C’è una canzone di Guccini, *L’isola non trovata*, che imita, riproducendone integralmente anche alcuni versi, una poesia di Gozzano, dal titolo sicuramente meno evocativo: *La più bella*. Potrebbe essere interessante il confronto tra i due testi per ragionare sulla “traduzione”: della ricerca dell’esotico nei mari dell’India, ultimo rifugio del disincantato poeta piemontese, in un’atmosfera di sogno e di mistero che non rinuncia alle domande sul senso della vita, nella canzone del cantastorie di Pavana.

L'altra importante esperienza innovativa sul piano linguistico degli anni Settanta, analizzata da Maria Corti¹³, è stata quella del Rock demenziale italiano, nato a Bologna con gli "Skiantos" e a Milano con i "Kaos Rock", i "Kandeggina Gang" e altre formazioni. Secondo la Corti, proprio nel linguaggio trasgressivo del rock si sono evidenziate le più significative innovazioni linguistiche, meno evidenti nei cantautori ancora lirico-dipendenti e legati agli "stilemi" della poesia alta. Il rock demenziale qui analizzato è il rock che si sviluppa dall'ala creativa del movimento giovanile del 1977.

La novità semantica è data certamente dalla scelta di dare una valenza positiva al termine "demenza-demenziale" con un'estensione della valenza di termini come "follia" (cfr. Erasmo da Rotterdam) e "pazzia", intesi come meccanismi di eversione e molle indirette di verità. Il testo *Diventa demente*, tratto dall'LP *Monotono*, è tutto giocato sull'esasperata serie di rime bacciate e di assonanze desunte dal campo semantico cultura/incultura: *demente/sapiente/ deficiente/ deludente/ ignorante/ imponente/ niente*; anche le lettere delle parole subiscono una variazione grafica, come nel ritornello che utilizza la cappa [k], tipica trascrizione grafica del potere contestato: *la cultura/ poi ti kura/ con premura*.

La scelta di un lessico medio-basso in chiave mimetica del reale, con eccezioni in tono ironico-sarcastico, con l'ossessiva e iterata rima baciata, appare come un "tic" che da una parte coinvolge l'ascoltatore, dall'altra blocca volutamente la comunicazione. Insomma – come sostiene Maria Corti – a differenza della canzone tradizionale, quella del rock usa rime bacciate e rime al mezzo: non a legame, ma a frattura del "continuum discorsivo."

Tuttavia, la novità più interessante negli Skiantos è lo sfruttamento della figura retorica della paronomasia. Per esempio nel testo: *Io me la meno* dell'LP *Monotono*:

¹³ Maria Corti, *Parole in musica*, in Coveri, *cit.*

*Basta!!!: non voglio più la pasta/ odio la pasta/
rifiuto la festa.*

Il collegamento di campi semantici diversi, unificati nella contestazione di analogie foniche, segue percorsi umorali, più che ideologici. E umorale, o meglio orale (in senso freudiano) appare anche il gioco delle preferenze/rifiuti del gusto, nella canzone *Se mi ami amami*:

*il formaggio mi fa impazzire/la ricotta mi fa
morire/il gorgonzola c'ha (sic!) la muffa/la
mozzarella è molto buffa.*

Versione ben diversa del tema amoroso rispetto ai cantautori di quegli anni. Si pensi ad esempio all'uso metaforico di "freezer" nel testo omonimo: *È un freezer il mio cuore/io non sento più l'amore.*

Le esperienze degli anni Settanta, iniziate con la coppia Mogol-Battisti, dopo aver raggiunto il punto "zero" della discesa verso il parlato quotidiano con il registro basso del rock demenziale, si sviluppano nella direzione della fuga dal linguaggio consunto e consueto del quotidiano, che contraddistinguerà gli anni Ottanta. E allora troviamo la poetica sognante di Paolo Conte, che non disdegna il recupero dell'armamentario "demodé", nobilitato da un'autosufficienza della musica (contrariamente a De André, le sue canzoni si reggerebbero anche senza il canto).

È stato detto che Conte è il poeta della provincia addormentata, ma la sua provincia è un "altrove" che coincide solo in parte con i luoghi della sua giovinezza. *Una giornata al mare* (1970) è un capolavoro di ironia:

*[...] Una giornata al mare/tanto per non
morire/nelle ombre di un sogno/o forse di una
fotografia/lontano dal mare/con solo un geranio e
un balcone.*

“Un geranio e un balcone”: è un tratto che può avvicinare Conte alla pittura metafisica di De Chirico, come ha sottolineato Jachia. Infatti, come nei quadri di De Chirico, il particolare più banale si trasforma in un “altrove” mitico, carico di fascino, di mistero e di profonde inquietudini (*cerco ragioni e motivi di questa vita... tanto per non morire*). Ad esempio in *Genova per noi*, una dinamica città marinara diventa nel vissuto dei contadini piemontesi (*che stiamo in fondo alla campagna*) un luogo mitico, teatro di ancestrali paure, di mistero e di malie (*che ben sicuri mai non siamo/ che quel posto dove andiamo/non c'inghiotte e non torniamo più.../ma che paura ci fa quel mare scuro/che si muove anche di notte/e non sta fermo mai.../ Macaia, scimmia di luce e di follia/foschia,pesci, Africa, sonno, nausea, fantasia/..../Lasciaci tornare ai nostri temporali/...*)

“Macaia”, la bonaccia in genovese, diventa nel vissuto dei piemontesi “gente un po’ selvatica” quasi una Circe maliarda, in virtù di un uso delle parole dalla forte suggestione evocativa, niente affatto realistica. Si pensi ancora all’“altrove nelle pieghe della quotidianità” suggerito dall’*Africa in giardino tra l’oleandro e il baobab* nell’altra canzone *Azzurro*. Sicuramente l’esotismo (più che il salgarismo, anche se come Salgari, Conte non ama viaggiare) è una costante della sua poetica, come ancora sottolinea Jachia,*cit.*, che potremmo definire una sorta di “realismo trasfigurato”. Conte inoltre ha studiato la tecnica ipnotico-musicale di Ravel per esprimere il mistero e l’ha trasferita anche nel ricorrente, quasi ossessivo richiamo linguistico allo stesso campo semantico: l’utilizzo della parola *segreto* (che richiama parole semanticamente vicine: *mistero, eternità, arcano, algebrico, abisso, oscurità, rebus, incantesimo, silenzio, enigma*,) costituisce infatti una significativa parola chiave delle sue canzoni, come altri richiami lessicali al sogno, al viaggio, alle strade, ad amore e morte. Non a caso è stata per lui un’ importante fonte di ispirazione l’opera di Hugo Pratt e il suo personaggio dei fumetti Corto Maltese, per cui ha scritto questo ritratto-congedo:

*ha fatto viaggi/ fulminato,/fulminato da un
miraggio.../
sempre una voce che l'ha sedotto:fi tam-tam del
paradiso.*

Nel nostro excursus, inevitabilmente monco e sommario, non possiamo però omettere nella transizione agli anni Ottanta un cenno a Roberto Vecchioni, classe 1943, autore di oltre 22 LP dal 1971 ad oggi, che affrontano in una lingua evocativa esperienze esistenziali, con l'intento di farne motivo di riflessioni politiche e sociali più universali. Le sue emozioni hanno sempre uno sfondo autobiografico, anche quando apparentemente il soggetto è diverso o addirittura femminile (*Velasquez, Milady*, l'antagonista diabolica di D'Artagnan) e hanno la forma di ballata, accompagnata dal suono ritmico della chitarra. Più volte nelle sue opere, sulla scia di Borges e di altre suggestioni letterarie, si presenta la forma del "doppio" (in un gioco di specchi, una sorta di "alter ego") dell'altro se stesso, come occasione di confronto e di verifica esistenziale. Nel ritratto di *Velasquez* emerge bene questa metodologia artistica di Vecchioni. Attraverso la figura mitica del navigatore ed esploratore, attraverso il "topos" classico del viaggio e del ritorno (non dimentichiamo la sua formazione classica e il suo ruolo "doppio" di artista e di professore di liceo, a cui non ha mai voluto rinunciare), egli vuole descrivere se stesso, uomo "contraddittorio e contraddetto", conflittuale, mai pienamente risolto, sempre in cerca della verità e dell'autenticità. Questo desiderio di fare arte "senza barare" senza essere mercificato, prostituito, venduto, emerge nella canzone *Luci a San Siro* e anche in uno degli ultimi LP *El bandolero stanco*. Ai poeti dell'inautentico Vecchioni contrappone una poesia che sia verità esistenziale, come quella di Rimbaud a cui dedica una delle canzoni più riuscite. La sua tecnica artistica è stata definita da Jachia¹⁴ "di approfondimento evocativo": c'è una commistione della propria vicenda intellettuale e artistica con i più

¹⁴ Paolo Jachia, *La canzone d'autore italiana 1958 – 1977*, Milano, Feltrinelli, 1998.

disparati riferimenti storici (Ulisse, Don Chisciotte), geografici (Samarconda, Toledo), usati come strumenti di scavo interiore, più che per una descrizione oggettiva del reale.

Si parte prendendo le distanze, parlando apparentemente d'altro, per giungere sempre più vicini alla verità, al dialogo con se stessi. Vecchioni tende alla giustapposizione, alla paratassi, non alla spiegazione razionale, ma all'evocazione; in questo aiutato dalla musica che funziona da supporto: una pennellata dopo l'altra, ma il senso non è nella singola pennellata, è nella pittura d'insieme che riesce a creare effetti suggestivi.

È questa la direzione che cerca la canzone tra gli anni Settanta e Ottanta, nel passaggio dal politico al privato. Su questo percorso incontriamo ancora un altro importante cantautore, che è soprattutto cantastorie: Lucio Dalla. Il suo percorso artistico può essere suddiviso in tre fasi: una prima fase di ricerca e di sperimentazione sulla scia della canzone francese e del rock americano, che vede il primo successo nella canzone *4 marzo 1943* arrivata terza classificata a Sanremo nel 1971. La seconda fase è caratterizzata dalla stretta collaborazione con un paroliere d'eccezione, il poeta Roberto Roversi¹⁵, e infine un terzo periodo in cui Dalla diviene autore sia della parte musicale che di quella letteraria e trova un suo stile personale per raccontare il presente, l'amore, l'allegria, la disperazione, l'inquietudine, con le parole di chi vive oggi.

Dalla riesce ad esprimere in termini comprensibili e semplici questo senso di profonda e gioiosa fisicità, esorcizzando con tono d'irrisione "carnealesco" l'inquietudine e il dramma del dolore, al centro di tanta riflessione filosofica.

Nelle sue canzoni la struttura dialogica è frequente e continue sono le incursioni nel discorso diretto e i richiami al parlato quotidiano. Su questa base di parole d'uso, il piano musicale si innesta con "un altro racconto di suoni ancora più ricco" (dal rock, al jazz, alla dance, al tango, alla canzone napoletana, al melodramma), piegando tutte

¹⁵ Si confronti il testo della canzone *Comunista*.

queste tradizioni alla propria dimensione interpretativa e comunicativa.

Un esempio per tutti, la canzone *Caruso*, che narra gli ultimi giorni del grande tenore napoletano, in un legame di amore e morte, venato di struggente malinconia, ma anche ancorato alla fisicità terrena: una sintesi della canzone napoletana e del melodramma.¹⁶

*Qui dove il mare luccica e tira forte il vento¹⁷
su una vecchia terrazza davanti al golfo di
Surriento
un uomo abbraccia una ragazza dopo che
aveva pianto
poi si schiarisce la voce e ricomincia il canto
(...)
vide le luci in mezzo al mare
pensò alle notti là in America*

*ma erano solo le lampare
e la bianca scia di un'elica
sentì il dolore nella musica
si alzò dal pianoforte
ma quando vide la luna uscire da una nuvola
gli sembrò più dolce anche la morte.
Guardò negli occhi la ragazza
quegli occhi verdi come il mare
poi all'improvviso uscì una lacrima
e lui credette di affogare
(...)
Potenza della lirica dove ogni dramma è un
falso
che con un po' di trucco e con la mimica
puoi diventare un altro.*

¹⁶ Cfr. la *potenza della lirica, dove ogni dramma è un falso*.

¹⁷ Cfr. il richiamo alla canzone "classica" *Santa Lucia*.

*Ma due occhi che ti guardano
 così vicini e veri
 ti fanno scordare le parole
 confondono i pensieri.
 Così diventò tutto piccolo
 anche le notti là in America
 ti volti e vedi la tua vita come una scia di
 un'elica
 (...)
 Ah sì, è la vita che finisce
 ma lui non ci pensò poi tanto
 anzi si sentiva già felice
 e ricominciò il suo canto.
 [Ritornello]
 Te voglio bene assai
 ma tanto tanto bene sai
 è una catena ormai
 che scioglie il sangue
 dint' e vene sai...¹⁸*

Insomma, come ha scritto Alberto Sobrero¹⁹, «l'ultima ondata dei nostri cantautori, oltre alle finezze del "reggae" e del "rap", all'incantamento di un jazz rapinoso e di una melodia accattivante, si giova anche di una tastiera linguistica molto estesa, ma senza le asperità e lo spirito oltranzista dei "divi" del rock demenziale».

Gli anni più recenti sono individuati invece dall'incrociarsi di esperienze diverse, caratterizzate dalla ricerca di una maggiore dignità formale e dalla fuga dal parlato e dai moduli linguistici troppo consueti. In questa direzione l'esperienza più estremizzante è quella di Franco Battiato, mentre un anello di transizione può essere rappresentato da Francesco De Gregori.

La canzone più esemplare dello "stile" di De Gregori è *La donna*

¹⁸ Si noti, oltre all'effetto delle rime alternate e bacciate, il gioco delle assonanze e delle metatesi (es.: *luna/nuvola*).

¹⁹ Sobrero Alberto, *La ricchezza linguistica sta tra i 'top ten'*, Coveri, 1996.

cannone, che evidenzia, da un lato, l'uso piano della lingua e, dall'altro, "l'utilizzo di metafore, di costrutti logico-sintattici inusuali, di estrema e programmatica difficoltà di comprensione". L'effetto suggestivo, prodotto dal suo ermetismo, si nutre di nessi logici impliciti, di giochi linguistici (*come quando fuori pioveva*) di richiami al tema del gioco e, più in generale, come nella canzone *Rimmel*, del gioco di sinestesie che lo avvicina al filone dei simbolisti francesi, in una comunicazione ellittica, capace però di coinvolgere e conquistare cuore e cervello.

Gli anni Novanta sono contrassegnati invece da un panorama alquanto composito, all'insegna di una scelta plurilingue: c'è infatti un recupero, sia del dialetto in alcuni gruppi giovanili che si rifanno al "rap", sia della "folk song" della tradizione popolare, sia della canzone dialettale d'autore, come risposta al logoramento della canzone in lingua. E allora si affaccia all'orizzonte il dialetto delle "posse", sviluppatasi un po' in tutta Italia, con soluzioni metriche e ritmiche più ampie dell'italiano. Il dialetto, che esce dall'uso quotidiano, ricompare così in un'esperienza di incessante pendolarismo tra "locale" e "planetario".

Ma non c'è un'unica dimensione nella lingua della canzone degli anni Novanta. In questo quadro variegato di esperienze, il punto più alto della ricercatezza linguistica nella canzone d'autore degli ultimi anni è rappresentato da Franco Battiato.

In una delle sue canzoni più significative – da lui definita la vetta della sua produzione – *L'ombra della luce*, si intravedono, dietro la cristallina purezza delle parole, anni di forte crisi (*Fantasmî di angosce con perdita dell'io*, *NO U TURN*, *Cieli di schizofrenia*). La canzone, uscita nel 1991, presenta il risultato di un processo di ricerca metafisica, di ascesi e di identificazione con una luce che rende pallide ombre il dolore di nevrosi esistenziali, ma anche le gioie di esperienze consolatorie.²⁰

²⁰ Cfr. *Perché la pace che ho sentito in certi monasteri/o la vibrante intesa di tutti i sensi in festa/sono solo l'ombra della luce.*

L'effimero, sia in positivo che in negativo, viene considerato comunque 'ombra della luce'. Un'eco del platonismo delle "umbris idearum"? Certo la luce è il culmine di un *itinerarium mentis* che approda, attraverso una meditazione mistica, ad un *Oceano del silenzio*, che è il titolo di un'altra canzone.²¹ In entrambi i testi si nota una tensione binaria, la contrapposizione tra forze positive e forze negative, che si ritrova anche ne *Le sacre sinfonie del tempo*²². Per rappresentare queste energie lunari negative usa a volte una locuzione biblica *Il re del mondo*, una sorta di *burattinaio invisibile che è causa del nostro dolore e che ci tiene prigioniero il cuore*.

Questo simbolo di forze contrarie è anche il titolo di un libro di René Guenon, scrittore ispirato alle tradizioni esoteriche, come anche Georges Gurdjeff, un maestro di sufismo, una delle correnti mistiche più significative della tradizione islamica a cui Battiato si ricollega.

Nelle Sacre sinfonie del tempo alcune espressioni richiamano il linguaggio della metempsicosi e della tradizione orfico-pitagorica: Siamo esseri immortali/caduti nelle tenebre destinati ad errare;²³ nei secoli dei secoli fino a completa guarigione rimanda invece a Platone.²⁴ La guarigione è la liberazione dalla catena delle reincarnazioni²⁵.

Anche il lessico di Battiato cerca di distanziarsi dalla lingua comune e di attingere le vette di un linguaggio vicino a quello filosofico. Non a caso alcuni componimenti sono il frutto del sodalizio con il filosofo Manlio Sgalambro. Si pensi, ad esempio, alla canzone

²¹ Cfr. *cosa avrei visto del mondo/senza questa luce che illumina/i miei pensieri neri*.

²² *Guardando l'orizzonte un'aria di infinito mi commuove/anche se a volte le insidie di energie lunari/specialmente al buio mi fanno vivere nell'apparente inutilità/nella totale confusione*.

²³ 'Errare' assume la doppia valenza di 'colpa, deviazione dalla verità' o 'percorso di espiazione'.

²⁴ Perché infatti Socrate, poco prima di prendere la cicuta, nel *Fedone* di Platone, invita gli amici a sacrificare un gallo ad Esculapio, il dio della medicina? Perché la morte per lui è la guarigione dal 'ciclo delle nascite'.

²⁵ Cfr. *È tempo di lasciare questo ciclo di vite*.

La cura nella compilation *L'imboscata* (1996):

*Ti proteggerò dalle paure delle ipocondrie
dai turbamenti che da oggi
incontrerai per la tua via.
Dalle ingiustizie e dagli inganni del tuo tempo
dai fallimenti che per tua natura normalmente
attirerai.
Ti solleverò dai dolori e dai tuoi sbalzi d'umore,
dalle ossessioni delle tue manie.
Supererò le correnti gravitazionali
lo spazio e la luce
per non farti invecchiare.
E guarirai da tutte le malattie
perché sei un essere speciale,
e io avrò cura di te.
[...]
Ti porterò soprattutto il silenzio e la pazienza.
Percorreremo assieme le vie che portano all'essenza.
I profumi d'amore inebrieranno i nostri corpi,
la bonaccia d'agosto non calmerà i nostri sensi.
[...]
Ti salverò da ogni malinconia,
perché sei un essere speciale ed io avrò cura di te...
io sì, che avrò cura di te.*

Si tratta di un *prendersi cura*, di un progetto di *cura* nel senso ovidiano di sollecitudine amorosa, senza la connotazione negativa della *Sorge* di Goethe nel *Faust*, o dell'affanno quotidiano e della *cura* dell'esistenza inautentica heideggeriana. È la sollecitudine amorosa che si connota di accenti dalla forte sensualità: *i profumi d'amore, la bonaccia d'agosto non calmerà i nostri sensi*. L'amore è presentato con le sue ambiguità terrene e divine, ma la tensione etica verso l'alto

si rivela emblematicamente nelle *scelte radicali* anche sul piano esistenziale²⁶.

(Università di Trieste)

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- Battiato, F. 2004 *L'alba dentro l'imbrunire*, Torino, Einaudi.
- Borgna, G. 1992 *Storia della canzone italiana*, Milano, Oscar Mondadori.
- Berselli, E. 2007 *Canzoni, Storie dell'Italia leggera*, Bologna, Il Mulino.
- Cortelazzo, M.A. 2000 "La lingua della canzone d'autore nella storia dell'italiano contemporaneo", in Garzone, G. e Schena, L. (edd.), 2000: 21-34.

²⁶ Cfr. in *Mesopotamia*:
Mi piacciono le scelte radicali
la morte consapevole che si autoimpose Socrate
e la scomparsa misteriosa e unica di Majorana
la vita cinica ed interessante di Landolfi
opposto ma vicino a un monaco birmano
o la misantropia celeste di Benedetti Michelangeli

- Corti, M. 1996 “Parola di rock”, in Coveri, L. (ed.), 1996: 45-53.
- Coveri, L. 1996 *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, Novara, Interlinea.
- De Mauro, T. 1996 “Note sulla lingua dei cantautori dopo la rivoluzione degli anni '60”, in Coveri, L. (ed.): 37-44.
- Garzone, G. e Schena, L. (edd.) 2000 *Tradurre la canzone d'autore*, Bologna, Clueb.
- Jachia, P. 1998 *La canzone d'autore italiana 1958-1977*, Milano, Feltrinelli.
- Jachia, P. 2000 “Il plurilinguismo come scelta etica e culturale in De Andrè”, in Garzone, G. e Schena, L. (edd.): 191-204.
- Sobrero, A.A. 1996 “La ricchezza linguistica sta tra i *top ten*”, in Coveri, L. (ed.), 1996: 81-84.
- Vecchioni, R. 2002 *Trovarti, amarti, giocare il tempo*, Torino, Einaudi.