

LORENZO COVERI

Le canzoni che hanno fatto l'italiano*



Alla pagina precedente:

Domenico Modugno (Polignano a Mare 1928 - Lampedusa 1994) interpreta *Nel blu, dipinto di blu* (F. Migliacci - D. Modugno), canzone vincitrice del Festival di Sanremo, 1 febbraio 1958 (da Borgna 1985, p. 143).

È una notte in Italia che vedi
questo darsi da fare
questa musica leggera
così leggera che ci fa sognare

(Ivano Fossati, *Una notte in Italia*, 1986)

Il fenomeno della musica “leggera” (o pop, di consumo, commerciale, contrapposta, per comodità semplificatoria, a quella “classica” o “colta”), tra gli altri generi musicali con cui intrattiene rapporti (dal melodramma al canto popolare propriamente detto, dal *rock* al *rap*) è di così grande radicamento e rilievo sociale, economico, culturale e di costume nella vita degli italiani fin dagli anni dell’Unità (ma anche prima), pur senza voler cedere allo stereotipo di un “Paese canterino”, che non poteva a lungo sfuggire all’interesse dei linguisti, datato ormai dalla metà degli anni Settanta. Le riflessioni hanno ruotato sostanzialmente attorno a tre grandi interrogativi: a) qual è la natura semiotica dell’italiano della canzone? quali sono i meccanismi linguistici di un testo che, a differenza del testo poetico, non esaurisce in sé tutti i sensi, ma, non lo si dimentichi, è comunque sempre destinato ad essere “parola per musica” (musica che costituisce un’“aggiunta di senso” alla parola)?; b) qual è stato il ruolo della canzone nella storia linguistica dell’Italia unita? essa ha costituito un “modello” oppure uno “specchio” (o forse entrambi) degli usi linguistici degli italiani?; c) che rapporti di “dare” e di “avere” ci sono stati e ci sono tra l’italiano della canzone e l’italiano (meglio, le varietà del repertorio linguistico italiano) quotidiano? Infine, è possibile tracciare un profilo di storia linguistica della canzone italiana? È quanto ci si accinge a fare, in misura forzosamente sintetica (ma sulla base di una scelta antologica longitudinale e di una bibliografia ormai molto nutrita, cui si rinvia per gli opportuni approfondimenti) nelle pagine che seguono.

La rigida subordinazione del testo alla “mascherina” musicale, con le sue conseguenze sul piano metrico e prosodico, caratterizza tutto il periodo lungo un secolo che va dall’Unità al 1958, in cui la canzone popolare, declinata in

* Questa premessa riprende, con modifiche e aggiunte, il testo di Coveri 2011a.

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

La “rivoluzione” (prima di tutto tematica e interpretativa) rappresentata nel 1958 dal successo (amplificato dalla neonata televisione) di Domenico Modugno al Festival di Sanremo, il tempio della canzone italiana, con *Nel blu, dipinto di blu* (poi conosciuta in tutto il mondo come *Volare*) rappresenta una svolta epocale, uno spartiacque tra canzone “tradizionale” e canzone “moderna”. È pur vero che, al di là della vena inattesa e surreale di *Volare*, nella canzone sono ancora presenti i classici fenomeni della rima baciata, del troncamento, dell'inversione sintattica. Ma è anche vero che, senza Modugno (e, si aggiunga, senza l'esperienza del gruppo torinese di Cantacronache, alla fine del decennio), non sarebbe stato possibile il fenomeno dei “cantautori” (figura che riunisce in sé i ruoli, prima distinti, di musicista, “paroliere” e interprete: voce coniata nel 1960) degli anni Sessanta e poi Settanta, che produce, pur nella persistenza di forme della canzone *ancien régime*, un deciso abbassamento di tono nel lessico, che diventa umile, quotidiano e vicino al parlato (fin dai titoli: *La gatta, Sassi, Il barattolo, Il pullover*, eccetera). Chi, prima di Modugno, avrebbe potuto esclamare con disincanto, come lo sfortunato Luigi Tenco, che si era innamorato perché “non aveva niente da fare”? Il ventennio d'oro (1960-1977 circa) della canzone “d'autore” (o, come qualcuno preferisce, della “canzone d'arte”), intrecciato con significativi movimenti sociali e politici che vedono protagonisti i giovani (il Sessantotto, il Settantasette) è uno dei più ricchi e fecondi della storia, non solo linguistica, della canzone italiana, con nomi, molti dei quali ancora attivi, che sarebbe troppo lungo elencare per intero (la cosiddetta “scuola genovese” – etichetta rifiutata dagli interessati – con Bindi, Paoli, Tenco, Lauzi, De André (una filiera continuata con Fossati, Baccini, Manfredi e altri più giovani), cui si annette il triestino Endrigo; la “scuola milanese”, più realistica e meno lirica, ispirata al teatro di Dario Fo, di Gaber – poi impegnato nella

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

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

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

li), coltiva il gusto linguistico del *pastiche*, del citazionismo, del *patchwork*, secondo moduli che rimandano alla grande poesia europea d'avanguardia. Nel 1984, uno dei nostri cantautori più colti, già ricco di esperienze di matrice letteraria e d'Oltralpe, ritorna al proprio dialetto nativo (ma trasfigurato in direzione decisamente antifolclorica e "mediterranea") con il *concept album* (impensabile senza la complicità musicale di Mauro Pagani) *Crêuza de mä*, che segna l'inizio di un recupero del dialetto nella canzone con connotati molto simili a quella della poesia cosiddetta "neodialettale". È l'inizio di un filone (teso tra l'altro ad affrancare le parole per musica dalla dittatura della "mascherina": monosillabi e troncamenti in fine di rima sono estranei ad alcuni dialetti) che si biforca presto in un ramo attento all'uso del dialetto come soluzione formale inattesa o inaudita, in qualche caso rinverdendo una lunga tradizione come quella napoletana (Pino Daniele, Teresa De Sio), e in un altro in cui la scelta linguistica ha connotati più decisamente ideologici, oppositivi e polemici (il dialetto delle *posse*, che rivestono di fonemi locali ritmi *reggae* e *rap* nati Oltreoceano).

Infine, negli anni Novanta il gruppo di Elio e le Storie Tese riprende la lezione del "rock demenziale" nato a Bologna attorno al Settantasette con testi di un umorismo surreale che scaturisce dal cortocircuito di materiali linguistici disparati, riciclati dalla cronaca e dalla stessa tradizione canzonettistica, come in *La terra dei cachi* (ritratto grottesco ma amaramente veritiero del nostro Paese), canzone presentata con sberleffo situazionista nientemeno che al Festival di Sanremo, rito annuale che è ormai parte (dal 1954) dell'identità italiana ma non sempre conservatore o sordo alle novità come a volte si crede.

Gli ultimi anni sono caratterizzati da nuove modalità di fruizione della canzone (dal rito "dionisiaco" del concerto della *rockstar* all'ascolto solipsistico della musica con il riproduttore mp3) e da una forte frammentazione dei modelli. Accanto a forme sostanzialmente nel solco della tradizione e proprio per questo più facilmente esportabili all'estero (come quelle praticate prima da Pupo, Al Bano e Romina, Cutugno; poi da Eros Ramazzotti, Laura Pausini, Nek e dal tenore leggero Andrea Bocelli) troviamo le sperimentazioni musicali e linguistiche di una nuova generazione di cantanti e autori (Daniele Silvestri, Max Gazzè, Samuele Bersani, Luca Carboni, Niccolò Fabi, Vinicio Capossela e molti altri) che meriterebbero ciascuno una propria considerazione. Ma il più deciso svincolamento dalle pastoie del rapporto tra parole e note viene da una donna, la cantautrice (anzi, "cantantessa") catanese Carmen Consoli, che con i suoi versi di inusitata lunghezza, l'aggettivazione insolita, l'uso massiccio di forme avverbiali, la presenza di parole sdruciole in fine di verso, rompe definitivamente con la tradizione canzonettistica: mai come nelle sue composizioni la musica appare al servizio del testo, e non viceversa. Un vero, radicale, "smascheramento". Di non minore impatto anche linguistico, sia pure con diverse gradazioni,

è il *rock* dal vivo di star come Gianna Nannini, Vasco Rossi, Zucchero "Sugar" Fornaciari, Ligabue e di gruppi (Litfiba, Articolo 31, Casino Royale, Bluvertigo, La Crus, Tiromancino, Negramaro, Subsonica, Baustelle, Marlene Kuntz, e molti altri, anche in dialetto) che hanno un vastissimo seguito di pubblico e di fans, nonostante la letterarietà e a volte l'esoterismo dei loro testi. Infine il *rap* (nato negli *slums* di popolazione di origine afroamericana delle grandi città degli Stati Uniti) che propriamente canzone non è, trattandosi di ritmo martellante, di accentazione, di "prosodia metropolitana", che restituendo alla parola propria autonomia dalla musica ne rafforza la crudezza e il vigore polemico, come, tra gli altri (Frankie Hi NRG, Fabri Fibra) nel molfettese Caparezza (Michele Salvemini). Ma è storia ancora in buona parte da scrivere.

In conclusione, che italiano è quello della canzone? La sua natura semiotica, di "lingua per musica", e l'"attesa di poesia" che esso suscita nel pubblico, gli impediscono (e gli hanno impedito ancor più in passato) di essere una lingua "viva e vera", ma non (come è stato osservato, anche a proposito del parlato cinematografico e della *fiction* televisiva) di essere "verosimile" (e, sorprendentemente, in certi casi più vicino alla norma di quanto si pensi, come è stato notato a proposito di Tiziano Ferro). Intrecciandosi con la storia linguistica dell'Italia unita (ma anche con la storia senza aggettivi della società italiana), il linguaggio della canzone italiana ha potuto ora precorrere, ora riflettere, ora assecondare la lingua degli italiani; funzionare, insomma, come un grande "trasmettitore culturale". Non solo con le canzoni, ma "anche" con le canzoni, grazie al loro potere evocativo, si è costituito un patrimonio linguistico e culturale condiviso, un serbatoio di memoria collettiva che ci fa sentire tutti, al di là delle differenze regionali, generazionali, sociali, culturali parte di una medesima comunità.

ANTOLOGIA

Ogni scelta antologica, si sa, è di per sé opinabile. Ma le difficoltà di tentare di costruire, in spazi (e tempi) ristretti, una sorta di “antologia linguistica” della canzone italiana sono davvero enormi, per la vastità e l’eterogeneità del materiale (migliaia, forse decine di migliaia, di testi in centocinquant’anni e oltre di storia unitaria) da selezionare. Si è così proceduto ad un taglio drastico, secondo due criteri principali: a) la popolarità della canzone (e quindi la sua potenzialità di modello, anche linguistico, di massa: le canzoni che hanno “fatto epoca”, che sono ancora vive nella memoria e nell’immaginario collettivi); b) la rappresentatività linguistica della stessa (e quindi il rapporto, ora di anticipazione, ora di riflesso, con la storia linguistica nazionale: le canzoni che hanno costituito uno “snodo linguistico”, per così dire). Anche così, le sforbiciate sono dolorose, le assenze vistose. Mantenendo la cesura, ormai canonica, tra la canzone delle origini, la cosiddetta canzonetta ancien régime, e la canzone moderna, la cui storia parte dal “volo” sanremese di Domenico Modugno nel 1958, si è poi assai contingentato lo spazio della prima (anche in considerazione delle, tutto sommato, limitate novità linguistiche pur in un periodo lungo quasi un secolo), preferendo privilegiare la canzone dagli anni Sessanta ad oggi, e articolando l’antologia per decenni (che corrispondono al cinquantennio di maggiore movimento dell’italiano contemporaneo, dopo una lunga stasi). In questa seconda parte, si è prestata particolare attenzione non solo al classico patrimonio dei cantautori, certo la caratteristica peculiare della canzone italiana rispetto ad altre tradizioni nazionali (sia pure con legami con esperienze come quella dei chansonniers francesi, o di certi artisti di spicco americani), ma anche all’irrompere dei modelli angloamericani particolarmente vicini alla sensibilità e alle forme di comunicazione del pubblico giovanile. In questa fase, è stato particolarmente utile, per vicinanza di gusto e di età, l’apporto di un nutrito gruppo di giovani allievi e collaboratori, alcuni dei quali già specialisti del settore. Un’ulteriore difficoltà è data dalla situazione filologica dei testi, spesso disperante per approssimazione, tra varianti d’autore, differenze tra testo della copertina o del booklet e testo cantato, versioni testuali diverse (a volte anche per motivi di censura) tra le diverse covers. Anche le risorse on line, pur utili in tante occasioni, sono tutt’altro che sicure, per cui in molti casi si è dovuto ricorrere alla trascrizione diretta del testo dal cantato. La situazione dei diritti d’autore inoltre ha imposto la riproduzione non integrale del testo. Nonostante tutto ciò, si spera che l’antologia che segue, composta di quaranta testi, possa tracciare un profilo sufficientemente riconoscibile e condivisibile delle “canzoni che hanno fatto l’italiano” (e anche, almeno un po’, l’Italia stessa). [L. C.]

[I “cappelli” introduttivi ai singoli testi non siglati dal curatore sono opera di: Marzio Angiolani, Mauro Bico, Caterina Braghin, Cristina Bruzzone, Alessandro Cavaliere, Ema-

nuela Cotroneo, Luca Cozzàri, Alessandra Giglio, Anna Parodi, Andrea Podestà, Cristiana Solinas, Massimiliano Solinas. Naturalmente il curatore si assume ogni responsabilità per la scelta, il coordinamento, la revisione (e gli eventuali errori). Uno “special thanks” va a Cristiano Godano, leader dei Marlene Kuntz, che ha contribuito molto generosamente alla scelta e al commento del testo della propria band].

* * *

DALL'UNITÀ AL “VOLO” DI MODUGNO

Addio, mia bella, addio (Addio del volontario; La partenza del soldato) (C. Bosi - Anonimo), 1848

Pur appartenendo ancora all'età preunitaria delle Guerre d'Indipendenza (fu forse cantata per la prima volta dai volontari di Curtatone e Montanara), questa, composta dall'avvocato fiorentino – poi Prefetto del Regno – Carlo Bosi (i cui versi furono attribuiti anche al Mercantini e al Poerio: Borgna 2005, p. 21) su una melodia popolare anonima, è una delle più belle e più amate canzoni della storia dell'Italia unita. Assieme ad altri canti del repertorio patriottico risorgimentale (il Canto degli Italiani, 1847, di Novaro e Mameli, poi diventato l'inno nazionale come Fratelli d'Italia; l'Inno a Garibaldi di Mercantini e Olivieri; l'Inno a Oberdan, 1882, che ancora sopravvivono nel patrimonio musicale nazionale: Prato 2010, p. 85; Franzina 1997, p. 175), ma declinata su un tono più intimistico e meno solenne, si può ben dire che Addio mia bella addio abbia cementato l'unità d'Italia, potendosi applicare ad ogni partenza dei soldati per la guerra, tanto da farsi considerare quasi il corrispettivo musicale del celebre dipinto Il bacio (1859) di Francesco Hayez. Evocata dal Fogazzaro in Piccolo mondo antico («Grida, sventolar di fazzoletti e poi un canto, un canto potente di cinquanta voci gagliarde: Addio, mia bella, addio, / L'armata se ne va. I soldati si erano tutti ammucchiati a prora su cataste di sacchi e barili, quale seduto, quale sdraiato, quale in piedi, e cantavano a squarciagola, con l'accompagnamento cupo delle ruote del vapore che filava diritto giù verso lo sfondo di cielo cui le sottili colline d'Ispra dividono dall'immenso specchio dell'acque, verso il Ticino»); usata da Alessandro Blasetti come sottofondo della scena della partenza dei Mille in 1860. I mille di Garibaldi; pezzo obbligato del repertorio di tutte le bande militari, la canzone è stata eseguita tra gli altri anche dal tenore Mario del Monaco, da Gigliola Cinquetti e da Luca Barbarossa con Raquel del Rosario nella serata del Festival di Sanremo 2011 dedicata alle canzoni che hanno fatto l'Italia. Alla melodia di Addio, mia bella, addio fu adattato il testo di Addio bella addio composto (forse in carcere, nel 1874) dall'esponente socialista romagnolo Andrea Costa (Bermani 2010, pp. 251-252). Il testo è semplice, con pochi arcaismi (moro, mi partirò) e cultismi (l'òmero) e poche concessioni alla retorica ottocentesca (l'antica tirannia; l'oppressore; saran tremende l'ire), forse motivo della sua persistente popolarità; e sono già presenti i fenomeni (apocopi in fine di rima: ancor, oppressore, parlar, sospirar; inversioni: l'italiana terra) che caratterizzeranno la canzone italiana sino alle soglie degli anni Sessanta del secolo successivo. [L. C.]

Addio, mia bella, addio:
l'armata se ne va;
se non partissi anch'io
sarebbe una viltà!

Non pianger, mio tesoro:
forse ritornerò;
ma se in battaglia io moro
in ciel ti rivedrò.

La spada, le pistole,
lo schioppo li ho con me:
all'apparir del sole
mi partirò da te!

Il sacco preparato
sull'òmero mi sta;
son uomo e son soldato:
viva la libertà!

Non è fraterna guerra
la guerra ch'io farò;
dall'italiana terra
lo straniero cacerò.

L'antica tirannia
grava l'Italia ancor:
io vado in Lombardia
incontro all'oppressor.

Saran tremende l'ire,
grande il morir sarà!
Si muora: è un bel morire
morir per la libertà

Tra quanti moriranno
forse ancor io morirò:
non ti pigliare affanno,
da vile non cadrò.

[...]

* * *

'O sole mio (G. Capurro - E. Di Capua), 1898

Per quanto possa sembrare scontato, non può mancare in nessuna rassegna quella che è probabilmente la canzone italiana più famosa nel mondo (malgrado, paradossalmente, sia non in italiano, ma in napoletano: a riprova del fatto che la "culla" della tradizione musicale italiana sia la città partenopea). I versi del giornalista del «Roma» Giovanni Capurro, dedicati a Donna Nina Arcoleo, vengono consegnati al compositore Eduardo Di Capua, al momento della sua partenza per una tournée a Odessa con il padre violinista Giacomo. Sarebbe contemplando il Mar Nero dalle finestre dell'albergo, in un clima rigido, che Di Capua avrebbe pensato al sole della sua terra. Prima l'intimità melodica del ricordo (Che bella cosa è 'na jurnata 'e sole/n'aria serena doppo 'na tempesta), poi l'esplosione del ritornello famoso (Ma n'atu sole/ chiù bello, oi nè/ 'o sole mio/ sta 'nfronte a te). A Napoli, in un concorso organizzato dall'editore musicale Bideri, che ne detiene tuttora i diritti, 'O sole mio arriverà seconda e vincerà un premio di duecento lire. Con un testo da cui nasce la musica (e non viceversa, come nella canzonetta moderna), la canzone comincerà da allora a percorrere tutto il mondo (tra le centinaia di interpretazioni, si ricorderà soltanto quella di Elvis Presley, It's now or never), svolgendo spesso il ruolo di vero e proprio inno nazionale. [L. C.]

TRADUZIONE

Che bella cosa è 'na jurnata 'e sole
n'aria serena doppo 'na tempesta
pe'll'aria fresca pare già 'na festa
che bella cosa 'na jurnata 'e sole.

Ma n'atu sole cchiù bello, oi nè
'o sole mio sta 'nfronte a te!
'o sole o sole mio
sta 'nfronte a te ... sta 'nfronte a te.

Che bella cosa è una giornata di sole
quando l'aria è serena dopo la tempesta
per l'aria fresca tutto sembra una festa
che bella cosa è una giornata di sole.

Ma un altro sole più bello, oh bambina
il mio sole sta in fronte a te!
il sole... il sole mio
sta in fronte a te, sta in fronte a te.

Luceno 'e llastre d'a fenesta toia;
'na lavannara canta e se ne vanta
e pe' tramente torce, spanne e canta
luceno 'e llastre d'a fenesta toia.

Ma n'atu sole cchiù bello, oi nè
'o sole mio sta 'nfronte a te!
'o sole o sole mio
sta 'nfronte a te ... sta 'nfronte a te.

[...]

Brillano i vetri della tua finestra
una lavanderina canta e se ne vanta
strizza i panni, li stende e canta
brillano i vetri della tua finestra.

Ma un altro sole più bello, oh bambina
il mio sole sta in fronte a te!
il sole... il sole mio
sta in fronte a te, sta in fronte a te.

[...]

* * *

Parlami d'amore Mariù (C. A. Bixio - E. Neri), 1932

Per avere un'idea del ruolo svolto dal compositore C[esare] A[ndrea] Bixio (1896-1978) nella canzone italiana del Novecento, basta menzionare alcune tra le oltre cinquecento canzoni da lui composte in una lunghissima carriera: Portami tante rose, Violino tzigano, Il tango delle capinere, Mamma, Vivere, Canta se la vuoi cantar, Il valzer dell'organino, Lasciami cantare un canzone, Miniera, La canzone dell'amore, Madonna Fiorentina... e naturalmente Parlami d'amore Mariù, colonna sonora del film per la Cines di Mario Camerini Gli uomini, che mascazzoni! cantata da un giovane, indimenticabile Vittorio De Sica. Il successo della radio, l'avvento (nel 1930, con la Canzone dell'amore di Genaro Rigbelli, che si svolge proprio in uno studio discografico, e la colonna sonora di Bixio) del cinema sonoro, portano ai primi successi di massa della "musica leggera", di cui Bixio resterà un protagonista per ben più di mezzo secolo. In questa celebre canzone (innumerevoli le cover, persino di Mal dei Primitives negli anni Sessanta e più di recente dei La Crus) colpisce l'inconsueto nome della protagonista (curiosamente, è lei, e non il corteggiatore, che deve "parlare d'amore"), Mariù, che, si disse, era ispirato a quello di una delle sorelle del Pascoli, ma che più probabilmente è legato ad esigenze di rima (Mariù : blu : tu : più). Ci fu un'impennata delle bambine chiamate Mariù, in quell'italietta fascista col culto della donna-madre. Il resto (inversioni aggettivo-sostantivo: gli occhi tuoi belli; posposizioni sintattiche: anche se avverso il destino domani sarà; caduta delle atone finali in confine di verso: sospirar) rientra nell'armamentario della canzonetta ancien régime, il cui successo non mancherà di influenzare (e di riecheggiare) alcune delle scelte linguistiche degli italiani. [L. C.]

Come sei bella più bella stasera Mariù!
Splende un sorriso di stella negli occhi tuoi
blu!
Anche se avverso il destino domani sarà
Oggi ti sono vicino, perché sospirar?
Non pensar!

Parlami d'amore, Mariù!
Tutta la mia vita sei tu!
Gli occhi tuoi belli brillano

Fiamme di sogno scintillano

Dimmi che illusione non è
Dimmi che sei tutta per me!
Qui sul tuo cuor non soffro più
Parlami d'amore, Mariù!

Parlami d'amore
Parlami d'amore
Parlami d'amore, Mariù!

* * *

Fred Buscaglione, **Che bambola!** (L. Chiosso - F. Buscaglione), 1956

«(Ciuffo e baffetti alla Clark Gable, sigaro, abito a righe, bretelle, gilet damascato, cappellone alla Cab Colloway in principio, poi un più elegante cappello con l'ala abbassata sulla fronte); e ancora la voce atipica, apparentemente sporcata dal whisky, il canto "recitato", che sa interpretare e valorizzare la parola, ma al tempo stesso è puntualissimo nei tempi, nei ritmi, nello swing» (Deregibus 2006, pp. 78-79): questo il ritratto di Fred Buscaglione (1921-1960), ironica (e autoironica) rappresentazione del "duro" da romanzo hard boiled. Finirà come un personaggio delle sue canzoni, schiantandosi contro un camion con la sua Thunderbird rosa confetto in un'alba romana livida. In tempi di canzonette d'evasione, i testi cuciti addosso a lui dal suo fedele amico e paroliere Leo Chiosso fanno capire che i tempi stanno ormai cambiando. L'uso della rima baciata crea delle collisioni di sapore ironico (trentatré/ centotré; lamé/ me), e anche l'apocope in clausola ha un risultato beffardo (occasione/ straccion/ lampion/ limon); il lessico è quello delle traduzioni dei Gialli Mondadori (mammifero, che sventola), il tutto affidato ad una capacità interpretativa teatrale di grande divertimento. Un precorritore, il compianto Fred (si pensi che in quell'anno a Sanremo le prime tre classificate sono Aprite le finestre, Amami se vuoi e La vita è un paradiso di bugie), la cui lezione troverà echi in personaggi come Celentano, Jannacci, Conte. [L. C.]

Mi trovo per la strada circa all'una e trentatré,
L'altra notte mentre uscivo dal mio solito caffè,
quando incontro un bel mammifero modello "centotré"

fischio
CHE BAMBOLA!

riempiva un bel vestito di magnifico lamé,
era un cumulo di curve come al mondo non ce n'è,
che spettacolo, le gambe, un portento, credi a me,

fischio
CHE BAMBOLA!

Ehi, ehi, ehi,
le grido, piccola, dai, dai, dai, non far la stupida,
sai, sai, sai, io son volubile,
se non mi baci subito tu perdi una occasione.

Lei si volta, poi mi squadra come fossi uno straccion,
poi si mette bene in guardia come Rocky, il gran campion,
finta il destro e di sinistro lei m'incolla ad un lampion.

fischio
CHE SVENTOLA...!
[...]

[...]

* * *

Gianna Nannini, **Meravigliosa creatura** (G. Nannini - M. Redeghieri - G. Nannini), 1995

Protagonista da anni della scena rock italiana, Gianna Nannini può essere a buon titolo riconosciuta come la rocker italiana per eccellenza: in effetti, il grande consenso di pubblico arriva nel 1979 con l'uscita del singolo America, ispirato a tematiche e ritmi con un vago retrogusto rock a stelle e strisce – sebbene la vera consacrazione sia avvenuta solo qualche anno più tardi, con il singolo del suo sesto album Fotoromanza. Un minuto dopo la mezzanotte del 1° gennaio del 1995, dieci anni e qualche album passato in sordina più tardi, con una sapiente mossa strategico-commerciale viene trasmessa in tutte le radio della penisola Meravigliosa creatura, fortunato singolo che solleva nuovamente le sorti della cantante senese (della Contrada dell'Oca). La voce graffiante e potente, lo stile anticonformista da ragazzaccia ribelle, il ritmo allegro del pezzo, il tema dell'amore romantico e del coinvolgimento sensuale: gli ingredienti ci sono tutti, e tutti sono nella migliore tradizione della Nannini. Sebbene spesso le metafore scelte sembrano, di primo acchito, ordinarie e non troppo originali (occhi di sole/ mi bruciano in mezzo al cuore, luce dei miei occhi/ brilla su di me), esse risuonano cariche di sensualità e di energia, amplificate ancora di più dalla potenza della voce e dalla forte presenza di palco della cantante. La ballata, come si evince dal testo, è una dichiarazione d'amore e d'intenti: turbini e tempeste/ io cavalcherò, e ancora volerò tra i fulmini/ per avverti. Il pezzo rappresenta pienamente la personalità artistica della rockstar, che propone arrangiamenti ricercati, melodie gradevoli e orecchiabili, testi carichi di sentimento, di erotismo, di ricongiungimento con l'amore perduto: le vere protagoniste, in ogni brano dell'artista, sono da sempre le forti emozioni. [Alessandra Giglio]

Molti mari e fiumi
attraverserò,
dentro la tua terra
mi ritroverai.
Turbini e tempeste
io cavalcherò,
volerò tra i fulmini
per avverti.
Luce dei miei occhi,
brilla su di me,
voglio mille lune

per accarezzarti.
Pendo dai tuoi sogni,
veglio su di te.
Non svegliarti, non svegliarti ancora.
[...]
Meravigliosa creatura,
un bacio lento,
meravigliosa paura
di avverti accanto.
All'improvviso
tu scendi nel paradiso.
muoio d'amore meraviglioso

* * *

Elio e le storie tese, **La terra dei cachi** (S. Belisari - S. Conforti - N. Fasani - D. Civaschi), 1996

Gruppo milanese che inizia la sua attività in modo semiclandestino nella seconda metà degli anni Ottanta, Elio e le storie tese parte con canzoni dissacranti ma mai superficiali, nonostante l'abuso del turpiloquio, per approdare, negli ultimi anni, all' instant song e alla

vera e propria satira politica (ma anche sociale). Veicolata da una verve trasgressiva da adolescenti sboccati, si manifesta una capacità di lettura alternativa e fortemente critica nei confronti di molti stereotipi sociali. La musica fa il resto: il tastierista Rocco Tanica e il chitarrista Cesareo mostrano una solidissima preparazione musicale e una conoscenza enciclopedica del repertorio della canzone italiana e della musica anglosassone (e non solo), citate e stravolte a piacimento. Qui parliamo della Terra dei cachi, parodia dell'Italietta contemporanea (siamo nel 1996) presentata al Festival di Sanremo e basata inizialmente sull'iterazione di aggettivi come abusivi e truccati, che svelano tutto il senso di finzione e di posticcio che anima il nostro paese in questi anni. Papaveri e papi, la prima una voce gergale che indica un 'pezzo grosso', si può riferire al fatto che l'Italia è in mano a loschi faccendieri, ma anche all'onnipresenza del Vaticano; una lacrima sul viso forse allude ironicamente ai sacrifici e alle angherie subite dagli immigrati stranieri che entrano in Italia (e naturalmente i calembours coinvolgono alcune delle più note canzoni della tradizione italiana, Papaveri e papere, Una lacrima sul viso). Ma tutto si scioglie e si pacifica nella ridda degli stereotipi, allineati in stile enumerativo, che riguardano gli italiani: prepariamoci un caffè, allo stadio se ne va, se famo du spaghetti che mima il romanesco, per finire con l'onnipresente pizza, che può essere in compagnia o anche da solo, ma ci rivela che l'Italia è questa qua. Una sorta di beffardo rovesciamento degli stereotipi delle canzoni formato export, come L'italiano di Toto Cutugno. Il finale sfocia nell'indistinto degli ideofoni da fumetto, come Italia gnamme o Italia sob Italia prot, che mimano lo sbracamento totale di un paese in disarmo, perché, in fondo, i cachi sono la metafora evacuatoria di un paese che non va e che forse non ci sta. [Mauro Bico]

Parcheggi abusivi
 applausi abusivi
 villette abusive
 abusi sessuali abusivi
 tanta voglia di ricominciare
 abusiva
 Appalti truccati
 trapianti truccati
 motorini truccati
 che scippano donne truccate
 il visagista delle dive è
 truccatissimo
 Papaveri e papi
 la donna cannolo
 una lacrima sul viso
 Italia sì Italia no
 Italia sì Italia no Italia bum
 la strage impunita
 puoi dir di sì puoi dir di no
 ma questa è la vita
 prepariamoci un caffè
 non rechiamoci al caffè
 c'è un comando che ci aspetta
 per assassinarci un po'
 comando sì comando no

comando omicida
 comando pam
 comando papapapapam
 ma se c'è la partita
 il comando non ci sta
 e allo stadio se ne va
 sventolando il bandierone
 non più il sangue scorrerà

[...]

Italia sì Italia no Italia gnamme
 se famo du spaghetti
 Italia sob Italia prot
 la terra dei cachi
 una pizza in compagnia una pizza da solo
 un totale di due pizze
 e l'Italia è questa qua

[...]

una pizza in compagnia una pizza da solo
 in totale molto pizzo
 ma l'Italia non ci sta