

STEFANO TELVE

*Il modello linguistico orale / parlato
nella canzone italiana contemporanea*

Quello che è successo nella storia d'Italia dagli anni '20-'30 a oggi, soprattutto nella storia sociale, ha lasciato tracce molto profonde nella canzone. Questo è avvenuto perché già dagli anni '30 la canzone assume i contorni di un fenomeno di massa grazie soprattutto alla radio, il primo grande strumento di diffusione nazionale, che fa sì che migliaia di persone possano ascoltare brani, impararli a memoria e cantarli.

Tutto questo ha risvolti importanti anche per la storia linguistica dell'Italia. La canzone infatti può rientrare del tutto legittimamente tra quei fattori che hanno contribuito alla diffusione dell'italiano dopo l'Unità d'Italia¹. Si consideri che all'epoca dell'unificazione politica, nel 1861, non più del 10% della popolazione sapeva parlare l'italiano e ancora nel 1911 la percentuale degli italiani alfabetizzati si aggirava intorno al 60%². La gran parte degli italiani parlava dunque in dialetto o, meglio, in uno dei tanti dialetti d'Italia. Naturalmente oggi il divario è decisamente minore: come si ricava dalle indagini statistiche condotte nella metà degli anni Novanta, circa la metà degli italiani parla italiano in famiglia e meno del 20% usa, nelle stesse circostanze, prevalentemente un dialetto³. Negli ultimi decenni del Novecento, infatti, innanzitutto per merito del crescente alfabetismo, si sono fortemente ridotte le distanze tra lingua scritta e lingua parlata e tra italiano e dialetto, e ciò ha contribuito a rendere più varia e complessa la realtà linguistica italiana attuale⁴.

Entro questo quadro ci si potrà dunque chiedere quale italiano propongono le canzoni di oggi. La domanda risulta tanto più legittima non solo considerate le vicende dell'italiano degli ultimi decenni, ma anche tenendo conto che la canzone italiana deriva, sia pure lontanamente, dal melodramma, un genere che dal punto di vista linguistico appartiene strettamente alla grande tradizione poetica italiana. Ci si potrà allora chiedere: a quale italiano siamo esposti quando ascoltiamo le canzoni che più ci piacciono? Si tratta davvero di una lingua viva e colloquiale, o rimane ancora qualche traccia del tono sostenuto, formale, che fa capo alla lingua poetica della tradizione?

¹ Dopo aver ricordato alcuni studi e alcuni dati sulla diffusione della musica leggera nel primo Novecento Luca Serianni osserva che 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 [Tullio De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza, 1963]»: SERIANNI – BORGNA (1993, III).

² Cf. DE MAURO (1976, I, 42s.) e CASTELLANI (1982).

³ Per un commento alle statistiche ISTAT e DOXA cf. BERRUTO (2002, 41-7).

⁴ Cf. MENGALDO (1994, 89).

Per cercare di dare una risposta a queste domande, articoleremo un discorso in due tempi. Prima ripercorreremo rapidamente la storia della canzone a partire dagli anni '60 prestando attenzione a due diverse spinte, apparentemente distanti (quella orale e parlata e quella tradizionalmente 'poetica'); in seconda battuta, condurremo un'analisi linguistica mirata e circoscritta su un *corpus* di testi.

1. Ricerca di espressività tra il modello parlato/orale e il modello della poesia

Un momento importante nella storia della canzone italiana si è avuto notoriamente negli anni '60, con l'avvento di Modugno, della cosiddetta 'scuola genovese' e con la nascita dei cantautori, che hanno cominciato a proporre una lingua più viva e credibile⁵. La cesura col passato è così netta che se riprendiamo in mano oggi, dopo questa rivoluzione, i testi delle canzonette anni '30 e '40 e ne guardiamo da vicino la lingua può capitare di sentirsi come anatomisti che osservano un materiale organico conservato sotto formalina. Eppure anche nell'epoca pre-Modugno qualche lieve, lievissima forse, novità nei temi e nella lingua c'era stata.

Intanto, nel corso degli anni '20-'30, la spiccata connotazione decadente di storie d'amore come *Femina* di Bixio e *Vipera* di Mario (1920) si stempera sino a spegnersi del tutto, lasciando spazio a una decantazione tutta trasognata dell'amore, il cui prototipo è *Fiorin fiorello* di Mascheroni e Mendes (1933): nella lingua vengono accantonate certe forme letterarie (come i *parea* e gli *abbandonavasi* di *Vipera* e il *v'è* di «v'è tra noi un passato» in *Femina*, a favore di *c'è*) e si apre a un lessico più dimesso e quotidiano.

Sono avvisaglie senz'altro significative, anche se ancora molto timide, di un rinnovamento che nel frattempo stava investendo anche il filone comico-giocoso, dove cadono a poco a poco alcune forme letterarie e libresche residuali. Se nel *Parapapà* (1931) troviamo ancora il pronome *egli*, in *Pippo non lo sa* (1940) e nella *Casetta in Canada* (1957) si preferisce in più occasioni *lui*; l'aulico *ella*, una volta normale in *Vipera*, in *Balocchi e profumi* (1929) e nelle canzoni di propaganda del fascismo, comincia a cedere il passo al *lei* anche nelle canzoni sanremesi degli anni '50 (*Serenata a nessuno*, *Campana di Santa Lucia*, *L'anellino*); ancora nella *Casetta in Canada* fa infine ingresso il colloquiale *ma però*, che ritroveremo poi correntemente nei cantautori (cf. *infra*)⁶.

Il filone più dirompente e decisivo comunque non è tanto quello comico-giocoso, che pure avrà contribuito ad erodere dall'esterno il monolitismo della canzone, ma è semmai quello socio-politico, apertissimo tra l'altro ai modelli stranieri. Anche questo è un genere di dissacrazione (non divertita ma amara) che dall'importante e breve esperienza del Cantacronache e di artisti come Lolli

⁵ Per una panoramica della storia linguistica della canzone d'autore mi permetto di rinviare a TELVE (2003).

⁶ Gli esempi citati sono ricavati da LOPEZ – ROMEO – TIMPERI (1993).

e Pietrangeli virerà presto, con la cosiddetta “scuola genovese” e poi con Guccini, De André e altri, verso temi di ampio respiro. Siamo agli inizi degli anni '60, e la stagione ricca e vitale dei cantautori e della loro rivoluzione nel modo di fare canzoni provocherà una diffrazione di stili e maniere avvertibile ancora oggi.

Nel rompere con la canzone del passato si può intanto operare dall'interno della tradizione cólta. Così fa De André che, mantenendosi tra l'aulico e il prosaico, il sacro e il profano, ama recuperare il ritmo della mazurka e la forma metrica della ballata romantica per proiettare storie popolareggianti su uno sfondo medievale, in una dimensione epica e assoluta.

La presenza, o per meglio dire, l'irruzione del quotidiano e della voce dei suoi protagonisti nella canzone 'alta' o 'cólta' porta con sé l'abbandono del monolinguismo di stampo lirico-amoroso e la lingua comincia a guardare a sé stessa con distacco. Una commistione volutamente stridente di termini quotidiani e termini desueti si trova ad esempio in *Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers*: le forme auliche che puntellano il testo (i vari *desio, bramosie d'amor, codesto, deh*) sono il contraltare letterario della compagine di termini alterati in *-one* (*caprone, nasone, gabbione*), tipici della poesia realistica, certo non di quella aulica, come lo è del resto anche il *cinquemila lire*, detto così (e per giunta pronunciato in bolognese) senza le tipiche perifrasi eufemistiche usate dalla lingua letteraria (si pensi soprattutto al melodramma) in fatto di denaro.

Questi diversi registri linguistici vanno a braccetto con la presenza delle diverse voci dei personaggi presenti nel testo. I precedenti di questo modo dialogico di scrivere canzoni, che è una delle novità portate dai cantautori, non mancano, ma sono sporadici: alcuni esempi si incontrano nel genere comico-realistico (*Papaveri e papere, Si fa ma non si dice*) e in quello sentimentale (qualche brevissima battuta in *Una fotografia nella cornice* e in *Una donna prega*). Sta di fatto che ora la parola passa dal narratore egocentrico e monolingue ai personaggi-attori della canzone (tra i quali volentieri anche lo stesso cantautore), in un dialogo aperto ad accogliere termini ed espressioni di varia provenienza (cólta o popolare, italiana o dialettale, formale o colloquiale). Chi canta, oltretutto, non si sforza più di ricreare una pronuncia neutra (diciamo pure dialettofoba) e si abbandona, probabilmente anche di proposito, alla spontaneità, a vantaggio di una pronuncia che non si vergogna delle coloriture regionali: romano in Venditti, genovese in De André, modenese in Guccini. Abbattuto anche questo baluardo dell'artificiosità sanremese, però, si ristabilisce presto un equilibrio: alla regionalità infatti non viene concesso molto di più e anzi un cantautore come Conte dichiara di cercare una «pronuncia credibile dell'italiano»⁷.

⁷ Cf. DE ANGELIS (1989, 48).

Rinnovare non significa però solo adeguarsi a un dettato più colloquiale. Nei cantautori si guarda infatti anche al modello poetico in senso stretto, in bilico tra una figuralità ricercata, di stampo primonovecentesco, e una tendenza all'oralità, propria anche della poesia successiva⁸.

Veniamo dunque al primo aspetto: la figuralità⁹. Con l'avvento dei cantautori ci si allontana dalla fraseologia melodrammatica ancora presente nei testi degli anni '50 e ci si accosta a soluzioni di gusto novecentesco. La persistenza di qualche sedimento di vecchio stampo, pure qua e là presente, può essere forse motivata dalla mediazione di poeti d'inizio secolo (e includendovi D'Annunzio, bisognerà pensare anche alla sua prosa). Faccio tre soli esempi: «Sui miei occhi da un minuto è sceso un velo», di Battisti (7 e 40), è un'espressione tipicamente melodrammatica ma trova tramiti in D'Annunzio e in Moretti¹⁰. Così la *iunctura* «cuore muto», presente in De Gregori (*Signora Aquilone*), è già in Carducci e figura successivamente in Corazzini, Moretti e Montale¹¹; abbinamento longevo in poesia, da Dante a Cesarotti, Leopardi, Pascoli, fino a Montale, è anche «fioco lume», attestato in De André e Guccini («a spiar delle stelle al fioco lume», *Corale*; «aria piena del barlume di un lume fioco in distanza», *Luna fortuna*)¹².

Un primo segno di avvicinamento allo spirito novecentesco è rilevabile nell'uso di quelli che Contini ha chiamato 'sintagmi impressionistici'. Do qui qualche esempio dai cantautori. In Battisti troviamo: «la seta della carne tua» (*La canzone della terra*); in De Gregori: «mani di giunco» (*Dolce amore del Bahia*), «cielo di nerofumo» (*Centocinquanta stelle*), «cuore di muro» (*Mimì sarà*), «lacrime di madreperla» (*Vecchia valigia*), «guance di pesca» (*3 milioni di topi*); in De André: «fiori di neve» (*Un medico*), «capelli di grano» (*Un chimico*), «rosa di rame» (*Se ti tagliassero a pezzetti*).

Significativi sono inoltre certi accostamenti tra nomi e colori:

Laghi bianchi, presente in Conte (*Alle prese con una verde milonga*) e De Gregori (*Raggio di sole*) riecheggia, probabilmente in modo preterintenzionale, un'immagine di Rebora: «Al biancor spento del lago» (*Frammenti lirici, Fra il caldo velo del sonno*).

⁸ Cf. almeno TESTA (1999, 135-7).

⁹ Per questa parte, dedicata alla figuralità, riprendo da TELVE (2000, 16s.).

¹⁰ Alcuni esempi dai libretti d'opera: «M'è sul ciglio un denso vel!» (*Bianca e Fernando* I 7, musica di V. Bellini e libretto di D. Gilardoni rielaborato da F. Romani e Anonimo milanese), «Sciagurato, ardente affetto / sul suo / mio ciglio un velo stese!» (*Nabucco* I 7, musica di G. Verdi, libretto di T. Solera). Per D'Annunzio e Moretti si vedano rispettivamente: «E mi sentii su gli occhi / scendere un denso velo» (*Intermezzo, Il peccato di maggio*) e «Sui volti umani scende il bianco velo» (*Poesie scritte col lapis, La domenica delle reclusi*).

¹¹ Rispettivamente: *Odi barbare, Presso l'urna di Shelley* («povero muto cuore»), *Le aureole, Sonetto della neve* («il muto cuore assorto»), *Poesie scritte col lapis, Allegretto, ma non troppo* («tristi nel suo cuor muto»), *Poesie disperse edite e inedite, Violini* («o cuore fatto muto»).

¹² Esempi di *fioco lume*: Dante, *Divina Commedia, Inferno* III, Cesarotti, *Canti di Ossian*, 24 Berato, Leopardi, *Canti, Frammento* («Veniva il poco lume ognor più fioco»), Cammarano, *Il Trovatore*, Pascoli, *Primi poemetti, Le armi*, e *Canti di Castelvechio, Il ciocco*, Montale, *Ossi di seppia, Marezzo* («in questo lume il nostro si fa fioco»).

Sole bianco, in Battisti («un sole quasi bianco sale ad est», *La luce dell'est*), è già in Palazzeschi («Rividi il sole bianco», *Poesie, Monastero di Maria Riparatrice*).

Notte bianca, in De Gregori (*Capo d'Africa*) è già in Campana («la bianca notte mediterranea», *Canti orfici, Il viaggio e il ritorno*).

Nuvola rossa, incontrata in De André (*Amico fragile*), ricorre in Pavese (*Lavorare stanca, Avventure*), con antecedenti in Pascoli (*Canti di Castelvecchio, Il fringuello cieco*) e D'Annunzio (*Primo vere, Vespro di luglio*).

La *distesa azzurra* di Battisti (*Io vorrei... non vorrei... ma se vuoi*) è in Saba (*Canzoniere, Ammonizione*).

L'espressione *azzurro degli occhi*, con rilievo tutto impressionistico del colore (come il «nero di nubi» dell'*Assiuolo* pascoliano), presente due volte in Battisti («credevo che l'azzurro di due occhi per me / fosse sempre cielo, non è», *Fiori rosa, fiori di pesco*, «Guardando nell'azzurro degli occhi di un neonato», *Una vita viva*) è già in Palazzeschi («verso l'azzurro degli occhi», *Cuor mio, Idillio campestre*).

Questa serie di richiami puntuali, sebbene non siano sufficienti a stabilire legami diretti tra un certo cantautore e un certo poeta, testimonia tuttavia un avvicinamento da parte della lingua della canzone a moduli e stilemi di gusto novecentesco e, insieme, un allontanamento dalla figuralità ottocentesca e dalla canzone italiana dei decenni precedenti¹³.

Parallelamente, per quel che riguarda il rapporto tra sintassi delle parole e musica, potremmo dire che a un canto melodico si va preferendo sempre più un canto ritmico: dal modello della 'declamazione melodica' proprio del lirismo sanremese si passa cioè alla 'recitazione intonata' con stralci di oralità in Battisti, Dalla, Guccini, De André, Conte, fino ad arrivare in anni più recenti, con i *rappers*, a quello che si può definire non più un canto ma una 'fonetizzazione ritmata', con risultati anche qui molto interessanti.

Soffermiamoci su Dalla e Battisti. La loro produzione rappresenta un altro decisivo affondo a favore del rinnovamento linguistico (e non solo), soprattutto per quel che riguarda la struttura metrica. Ci stiamo infatti sensibilmente allontanando dai rigidi parallelismi ritmici tra parole e musica imposti un tempo dalla mascherina: Dalla e Battisti riescono a comprimere e a distendere il

¹³ Altro naturalmente si potrebbe aggiungere, distinguendo magari tra autore e autore (si veda ad esempio, l'uso di frasi parentetico-incidentali e l'abbinamento soggetto + relativa in Battisti, e l'inversione e le analogie apposizionali e preposizionali in Guccini: cf. TELVE [2000, 22s.]). Conteranno meno, ai fini del nostro discorso, la messa in musica di poesie note (da *S'io fosse foco* di Cecco Angiolieri da parte di De André, fino a *San Martino* di Carducci e a *L'infinito* di Leopardi, rispettivamente da parte di Fiorello e dei D'istruzione) e le citazioni letterarie esplicite (da una canzone di Brinniti-Rastelli del 1955, dove oltre al titolo, *Che fai tu luna in ciel?*, si legge «illumina d'immenso», e dall'«amor ch'a nullo amato amor perdona» di *Ci vorrebbe un amico* di Antonello Venditti del 1984, fino alla *Morte*, con rivisitazioni da Pavese, di De André del 1968 e alle citazioni da Carducci, Pascoli, Leopardi in *Frammenti*, di Battisti, 1980), operazioni nelle quali (tranne De André e pochi altri) la tradizione appare più che altro un'eredità da cui estrarre preziosi *excerpta* a fini ornamentali.

cantato con un andamento che tocca la colloquialità e che riflette in modo credibilmente spontaneo il flusso del pensiero e delle emozioni, grazie alle marche formali preposte a questo scopo: pause, rallentamenti, ripensamenti, accelerazioni.

Per la prima volta, insomma, abbiamo a che fare con autori che raccontano una storia e propongono riflessioni, che in Dalla sono a volte suggellate in epilogo da una sorta di morale o semplicemente da una conclusione (come in *Com'è profondo il mare*, *L'anno che verrà* e *Siamo dei*). È da notare come una novità che il racconto di Dalla può essere di tipo decisamente ragionativo. Prendiamo ad esempio la già citata *Com'è profondo il mare*, e leggiamone un brano: «È chiaro che il pensiero fa paura e dà fastidio anche se chi pensa è muto come un pesce / anzi è un pesce / e come pesce è difficile da bloccare / perché lo protegge il mare». L'andamento del racconto è narrativo, e si potrebbe dire anche argomentativo, puntellato com'è da «È chiaro che», dal *come* limitativo e da quelle *correctiones* che segnalano la messa a fuoco del ragionamento: *anche se, anzi* (si veda ancora: «È nato a Ferrara, anzi l'hanno trovato su un muro» nel *Parco della luna*).

Il racconto non appare pianificato in precedenza, ma si sta svolgendo mentre lo ascoltiamo (ed è tra l'altro significativo che nella produzione di De André non si incontrano mai, se non ho visto male, esempi di un connettivo forte come *anzi*). Si tratta di tentativi, peraltro riusciti, di cambiare i parametri della comunicatività e raccontare le storie ritraendole *in fieri*. Così è anche in Battisti, come testimoniano in particolare, tra gli altri, due segnali sintattici riconducibili entrambi alla dimensione parlata della lingua: i fenomeni di frammentazione del dettato e di enfasi.

La frammentazione del dettato si può realizzare sia attraverso la presenza di particelle discorsive («non fai come lei, *no*, non fai come lei» *Balla Linda*, «È un affare, *sai*, / basta ricordare» *Per una lira*, «non te lo dico, *no*» *Per una lira*, «Se c'era un uomo poi, / *no*, non può essere lei» *Non è Francesca*), sia attraverso la ripetizione («la chiave ricorda che è sempre *lì, lì sulla finestra*» *7 e 40*, «Ho paura, ho paura quando penso che [...] » *Era*, «Ti stai sbagliando chi hai visto non è, / non è Francesca» *Non è Francesca*, «ecco quello, quello che, da domani mi accadrà» e «perché so, io lo so, io so che non tornerai» *Io vivrò (senza te)*, «ma quale, quale amore ancora non lo sai» *Una*). Queste ripetizioni, come si può constatare, sono manifestazioni di un tono enfatico ed emotivo, che trova anche altre forme d'espressione. In un brano (*Se la mia pelle vuoi*), ad esempio, si trova un'inversione tra il verbo *potere* e l'infinito: «uscir non si può». Così come si presenta potrebbe sembrare un costrutto aulico tanto quanto *parea* e *abbandonavasi* in *Vipera*, citati in apertura; ma la contestualizzazione linguistica ci rivela che le cose stanno diversamente. Nel nostro caso l'anticipazione del verbo all'infinito è dovuta a ragioni di enfasi, cioè al fatto che lo si vuole rimarcare, come accadrebbe normalmente nel parlato: «ma tu vuoi di più / al ristorante no / al cinema neanche un po' / uscir non si può». Una controprova della distanza ormai sensibile dalle

inversioni di stampo aulico si può ricavare dando uno sguardo trasversale alla ricerca del costruito nei cantautori di quegli anni: nel *Bello* di Guccini troviamo «che una donna pagar de'», carico di una forte ironia; è così anche per il «“Viaggiar si deve” disse un giorno», espressione detta altezzosamente da una ragazzina ai suoi cugini più poveri in *Tua cugina prima* di Paolo Conte.

L'inversione tra *potere* e il verbo all'infinito in Battisti-Mogol non è affatto rara. Oltre all'esempio già citato troviamo: «comunque esageri un po' con la richiesta che fai / provarli tutti non puoi!» (*Luci-ah*), «ma se non indosserò / gli stivali da cowboy disprezzarmi tu non puoi» (*Donna selvaggia donna*); un tipo di inversione altrettanto forte (ma tra complemento oggetto e verbo) è in «Molto se vuoi tutto non puoi» (*Donna selvaggia donna*).

Detto questo, viene naturale pensare a quanto possa essere stato determinante il peso della musica. L'influsso del rock e del rhythm and blues, preponderante negli anni '70, grazie soprattutto alla musica importata dall'estero (specie dagli Stati Uniti), promuoveva un modello colloquiale della lingua e un'esecuzione quasi parlata, premendo più sul pedale del grido che su quello del *melos*. Sotto il profilo ritmico e musicale, grazie anche alla pressione ancora sensibile della tradizione melodica italiana, persisteva però l'invito ad usare parole ossitone in rima. La soluzione adottata da Battisti-Mogol è però in parte nuova: innanzitutto viene fortemente abbattuto il tasso di ricorrenza dei passati remoti e, soprattutto, dell'apocope; in sostituzione (ritmica), vengono rifunzionalizzate le inversioni, che non hanno più solo carattere aulico ma anche soprattutto enfatico, esito insomma di un'espressione più immediata, spontanea, dell'emozione.

Il parlato emotivo si alterna, in Battisti, a momenti più riflessivi e pacati, presenti anche questi nelle parti dialogiche: l'introduzione frequente di frasi interrogative consente spesso di portare in rima parole nuove. Un buon esempio di compresenza delle diverse tecniche di enfasi e di frammentazione fin qui illustrate è *Ancora tu*, strutturato come un dialogo di cui ci è dato ascoltare soltanto una voce, come se sentissimo qualcuno parlare al telefono: «Ancora tu non mi sorprende lo sai / ancora tu ma non dovevamo vederci più? / E come stai? Domanda inutile / Stai come me e ci scappa da ridere. / Amore mio hai già mangiato o no / Ho fame anch'io e non soltanto di te [...] / Oh lo so cosa tu vuoi sapere... / Nessuna, no, ho solo ripreso a fumare...». Spesso questo dialogo a una sola voce irrompe improvvisamente come in *Una donna per amico* («Ti sei innamorata di chi? / Troppo docile, non fa per te. / Lo so divento antipatico / ma è sempre meglio che ipocrita / D'accordo, fa come vuoi / I miei consigli mai»).

La costruzione dialogica del testo può avvantaggiare nuove soluzioni in fine di verso. Si veda un solo esempio: quello di «se vuoi» e «se puoi», che in Battisti contano rispettivamente 7 e 5

esempi¹⁴. Se verificiamo la presenza di questo costrutto in fine di verso nella produzione di De André e Guccini troveremo, se non ho visto male, un solo esempio, in Guccini: «e il tempo passa e fermalo se puoi...» (*Un altro giorno è andato*). In Battisti il *vuoi* in clausola è infatti frequentissimo, tanto da poter essere elevato a un ritmema: oltre agli esempi già citati, se ne potrebbero aggiungere altri 13; per De André e Guccini (autori che del resto insistono molto sulla dimensione pubblica, a differenza di Battisti che si ostina invece su quella privata) in tutto soltanto 3¹⁵.

Nelle canzoni di Battisti la presenza dei costrutti di tipo enfatico, di natura dialogica, è dunque piuttosto alta. Un'ultima testimonianza è data infine dalle frequenti dislocazioni:

«ma però / dove è andata stamattina non lo so» (*Supermarket*), «dove vado non lo so» (*Il vento*), «in confidenza amore mio / qualche problema ce l'ho anch'io» (*Gelosa cara*), «ma il coraggio di vivere quello ancora non c'è» (*I giardini di marzo*), «Due scarpe tu ce l'hai» (*Prendi fra le mani la testa*)¹⁶.

Eppure si tratta di una naturalezza che, all'occorrenza, può essere sacrificata se la musica lo richiede, anche a costo di una certa artificialità. Si pensi qui in particolare, proprio in Battisti, a una dislocazione in cui *l'ho* non è preceduto dalla consueta particella attualizzante *ci* (una soluzione piuttosto innaturale, che i grammatici ritengono perlomeno dubbia), che lascia il posto a una pausa che risulta molto marcata («un lavoro io - l'ho / una casa io - l'ho», *Anna*)¹⁷.

È una spia, questa, che fa insospettare circa la reale aderenza delle canzoni al modello 'parlato': non tanto per quel che riguarda la facciata più esposta della lingua, cioè il lessico e certe pieghe discorsive, ma l'intelaiatura nascosta rappresentata dalla morfosintassi. Un sondaggio circoscritto e mirato può aiutare a dare qualche risposta.

¹⁴ *Se vuoi*: «tu chiamale se vuoi» (*Emozioni*), «Ti telefono se vuoi» (*Acqua azzurra, acqua chiara*), «Se la mia pelle vuoi» (*Se la mia pelle vuoi*), «io ruggisco se vuoi» (*Il leone e la gallina*), «Io vorrei non vorrei ma se vuoi» (*Io vorrei... non vorrei... ma se vuoi...*), «se tu lo vuoi» (*Il mio canto libero*), «potrai anche peccare se lo vuoi» (*Le allettanti promesse*).

Se puoi: «oh scusami tanto se puoi» (*Fiori rosa fiori di pesco*), «ed abbandona la tua gelosia se puoi» (*Innocenti evasioni*), «Arrossisci finché vuoi corri fuggi se puoi» (*Il leone e la gallina*), «Infantile finché vuoi / ma gentile qualche volta in più se puoi» (*Donna selvaggia donna*), «non farci caso, se ancora puoi!» (*Arrivederci a questa sera*).

¹⁵ *Vuoi* in clausola. Battisti: «tu non prendi tutto quello che vuoi» (*Balla Linda*), «mi dai quel che vuoi» (*Balla Linda*), «e siam d'accordo con te devi decidere tu il fidanzato che vuoi» (*Luci-ah*), «puoi andare dove vuoi, / puoi fare ciò che vuoi» (*Prendi fra le mani la testa*), «a quest'ora, cosa vuoi» (*Acqua azzurra, acqua chiara*), «e quando per scherzo dissi "Quanto vuoi?"» (*Questo inferno rosa*), «cosa vuoi?» (*Due mondi*), «Un braccio, che altro vuoi?» (*Due mondi*), «Infantile finché vuoi» (*Donna selvaggia donna*), «Chiederti all'improvviso quanti soldi vuoi» (*Perché no*), «Mi arrendo fa come vuoi» (*Una donna per amico*), «Hai ragione sai io non sarò mai come vuoi» (*Al cinema*), «rivesto quello che vuoi» (*Don Giovanni*).

De André: «Ma se ci tieni tanto poi baciarmi ogni volta che vuoi» (*Oceano*).

Guccini: «chi lo sa se ciò che è da cercare, ciò che non sai mai se vuoi o non vuoi» (*Tango per due*), «tu sei paga del tuo gioco ed hai già quello che vuoi» (*Vedi cara*).

¹⁶ Segnalo qui un caso di anticipazione del tema con ripresa pronominale tonica: «Lo smarrimento vince sempre lui» (*Il veliero*).

¹⁷ La pausa cade infatti tra due parole monosillabe con le toniche in corrispondenza del tempo in battere, le quali seguono le prime due parole che, diversamente, hanno la tonica in corrispondenza del tempo in levare.

2. La canzone contemporanea e il modello parlato: un sondaggio morfosintattico

È intanto necessario definire preliminarmente due aspetti. Il primo riguarda quali testi prendere in esame. L'etichetta 'canzone' è amplissima e comprende testi ludici e parodici, oppure 'seri' e socialmente impegnati, e possono avere per argomento l'amore, la politica, la religione o eventi banali della quotidianità; inoltre, si differenziano linguisticamente l'uno dall'altro a seconda dell'argomento trattato e dello stile dell'autore, che può essere irriverente ed eclettico oppure più adagiato sulla lingua della tradizione scritta. In secondo luogo, andrà precisato il metodo da seguire, indicando quali aspetti della lingua è opportuno ricercare in questo gruppo di testi per rispondere alle domande che ci siamo posti.

Quanto al primo punto, un campione rappresentativo della lingua della canzone italiana può essere raccolto ricercando intanto nella canzone d'autore: la scelta è ricaduta su cinque autori (Franco Battiato, Lucio Battisti, Fabrizio De André, Francesco De Gregori, Francesco Guccini) che rappresentano modi diversi di fare musica e testi e che hanno dominato la scena italiana dagli anni '70 fino ad oggi, imprimendo ricordi sonori e verbali duraturi nella memoria degli italiani e contribuendo dunque notevolmente a definire il modello anche linguistico della canzone italiana. Questo gruppo di cantautori può essere affiancato da autori rock (nella fattispecie, Vasco Rossi e Ligabue) e da autori rap (Frankie Hi-Nrg e Articolo 31), perché dal confronto tra testi appartenenti a differenti generi di musica potrebbero emergere differenze significative anche a livello linguistico¹⁸.

Per verificare la distanza che intercorre tra la lingua di questi cantautori e la lingua viva, spontanea, correntemente parlata, sono stati ricercati nel nostro *corpus* una serie di tratti ritenuti utili a individuare il confine di registro tra colloquiale, informale e formale. Questi dodici tratti appartengono quasi tutti alla morfologia e alla sintassi, che sono in un certo senso l'intelaiatura della lingua. Solo in conclusione si accennerà al lessico, un settore più fluido e meno schematizzabile in punti rispetto a quello morfosintattico¹⁹.

Si può cominciare da un brano, commentando quelle peculiarità che più interessano: *Questo piccolo grande amore* di Claudio Baglioni, del 1972, che, a testimonianza di quanto sia nota e

¹⁸ Il gruppo di testi preso in esame, composto da quasi 700 brani, comprende canzoni scritte dai cinque cantautori nel corso della loro carriera (perlopiù tra gli anni '70 e '90) e da alcuni testi del rock e rap, numericamente inferiori (anche perché si tratta di generi che in Italia si sono affermati in epoca più recente): per il *corpus* dei testi analizzati cf. in fondo al saggio.

¹⁹ Ci si basa qui su alcuni studi sull'italiano standard e neostandard: SABATINI (1985) (in cui l'autore individua la varietà d'italiano chiamata 'italiano dell'uso medio' sulla base di 35 tratti che «sono usati da persone di ogni ceto e di ogni livello di istruzione; si ritrovano 'solidalmente' in uno stesso tipo di discorso; non sono limitati al discorso 'reale-non pianificato', ma risultano pienamente funzionali anche per un discorso 'scritto-pianificato', purché non decisamente formale», *ibid.* 171); SABATINI (1990) (in cui l'autore riduce a 14 i tratti indicati nello studio precedente), CASTELLANI (1991; 1994); BERRUTO (2004); MENGALDO (1994, 92-6); RENZI (2000); sulla diffusione di alcuni importanti fenomeni nel corso dei secoli cf. D'ACHILLE (1990).

amata in Italia questo brano, venne proclamata canzone d'amore del secolo in base alle preferenze espresse dal pubblico durante la trasmissione televisiva *Fantastico* del 1985. Questo il testo:

1 Quella sua maglietta fina
 tanto stretta al punto che mi immaginavo tutto
 e quell'aria da bambina
 che non glielo detto mai ma io ci andavo matto

5 e chiare sere d'estate
 il mare i giochi e le fate
 e la paura e la voglia
 di essere nudi
 un bacio a labbra salate

10 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

15 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

20 un piccolo grande amore
 solo un piccolo grande amore
 niente più di questo niente più!
 mi manca da morire
 quel suo piccolo grande amore

25 adesso che saprei cosa dire
 adesso che saprei cosa fare
 adesso che voglio
 un piccolo grande amore

 quella camminata strana

30 pure in mezzo a chissacché 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

35 e mani sempre più ansiose
di cose proibite
e le canzoni stonate
urlate al cielo lassù
“chi arriva prima a quel muro...”
40 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
45 ed io
io non lo so quant'è che ha pianto
[...]

L'amore adolescenziale è qui cantato con una lingua spontanea, in grado di riprodurre timori e titubanze, accennate nelle ripetizioni dei versi 13-17 («e lei / lei mi guardava con sospetto / poi mi sorrideva e mi teneva stretto stretto / ed io / io non ho mai capito niente»), e con segnali lessicali tipici del parlato colloquiale (v. 31 «sei una frana» 'persona che combina guai, disastri'). Al verso 32 troviamo: «ma io questa cosa qui mica l'ho mai creduta», dove si notano due fenomeni.

Il primo è la presenza di *mica*, avverbio usato tipicamente nel parlato informale e familiare, e solo raramente nello scritto, per rafforzare la negazione o per sostituirla²⁰.

Molti altri esempi di *mica* si possono trovare ancora in De Gregori e uno in Guccini:

«tu conosci mica qualcuno / che è disposto a chiamarmi fratello» (De Gregori, *Informazioni di Vincent*), «mi hanno detto fermati / non mi hanno chiesto mica dove vai» (De Gregori, *Arlecchino*), «però il conto non mi torna / ce n'è uno che mi manca / e forse tu mi puoi aiutare / per caso non l'hai mica / ritrovato a casa tua» (De Gregori, *Souvenir*), «Nino non aver paura di sbagliare un calcio di rigore / non è mica da questi particolari che si giudica un giocatore» (De Gregori, *La leva calcistica della classe '68*), «non siamo nati mica ieri / non siamo mica prigionieri» (De Gregori, *Capataz*), «Sa com'è, lei, deve fare del cinema, / mica roba pervertita» (Guccini, *Dovevo fare del cinema*).

Il secondo fenomeno, la dislocazione, è frequentissima nel parlato reale e anche nelle canzoni di tutti i cantautori (e si noti che all'interno del testo di Baglioni ricorre altre tre volte ai vv. 18-20, 29-30, 46). Basterà quindi un altro esempio per illustrarlo: «Le sento più vicine le sacre sinfonie del

²⁰ O meglio per negare la presupposizione di un'asserzione: sull'uso e sui valori di *mica* cf. MANZOTTI – RIGAMONTI (2001, 274s., 284s.).

tempo» (Battiato, *Le sacre sinfonie del tempo*), dove, diversamente dall'esempio di Baglioni appena commentato, il complemento oggetto («le sacre sinfonie del tempo») segue il pronome (*le*) e il verbo (*sento*; si ha dunque una dislocazione a destra, laddove nell'esempio di Baglioni appena citato si ha una dislocazione a sinistra)²¹.

Sia nel caso di *non* seguito da *mica* sia in quello della dislocazione abbiamo a che fare con ripetizioni enfatiche, che servono ad evidenziare o rafforzare un elemento all'interno della frase. Un esempio particolare di dislocazione a sinistra è il tipo con ridondanza pronominale *a me mi*, un uso censurato nettamente a scuola, ma tuttavia normale quando si parla in modo informale²². Nella citata *Informazioni di Vincent* di De Gregori troviamo l'espressione «e a me di lei non me n'è fregato niente mai», espressione fortemente colloquiale, sia per la presenza del verbo *fregare* nel senso di 'importare', sia per la presenza della ripetizione del pronome (ma non per *mai* in clausola). *A me mi* torna anche altre volte in De Gregori («la gente oggi non ha più paura / nemmeno di rubare / ma mamma a me mi rubano la vita», *L'abbigliamento di un fuochista*) e in Guccini, ancora una volta col verbo *fregarsene* («Secondo voi ma a me cosa mi frega di assumermi la bega di star quassù a cantare», *L'avvelenata*).

Un altro fenomeno caratterizzato da una ripetizione enfatica è la doppia congiunzione avversativa *ma però*, presente in Battisti, De Gregori e Guccini:

«Comprerò le banane, / le banane comprerò / ma però / dove è andata stamattina non lo so» (Battisti, *Supermarket*), «ho avuto un altro uomo ma però ti aspetto ancora» (De Gregori, *Buenos Aires*), «ma però / contro il sistema anch' io mi ribellavo» (Guccini, *Eskimo*)²³.

Tutti i tratti sin qui citati sono molto frequenti nel parlato spontaneo non controllato e come tali è del tutto prevedibile che appartengano anche ai testi rock e rap (*mica* è ad esempio in Ligabue: «perché non riesco mica a ricordare bene cos'è», *Hai un momento, Dio?*, e una dislocazione in Vasco Rossi: «lo sai cos'è che scateni tu, dentro di me!», *Delusa*). Ma nei testi rock e rap alcuni dei nostri tratti sembrano essere particolarmente frequenti, più che nei cantautori.

²¹ La dislocazione è piuttosto ricorrente nei cantautori: «Io tutto questo lo devo a lei» (Battisti, *Nel sole, nel vento, nel sorriso, nel pianto*), dove, al contrario, troviamo prima il complemento oggetto («tutto questo») poi il pronome *lo* che lo riprende. «Lo sai che è desiderio della mano / l'impulso di toccarla» (Battiato, *Lettera al Governatore della Libia*), «Lo sai che più si invecchia / più affiorano ricordi lontanissimi» (Battiato, *Mesopotamia*), «Due scarpe tu ce l'hai» (Battisti, *Prendi fra le mani la testa*), «in confidenza amore mio / qualche problema ce l'ho anch'io» (Battisti, *Gelosa cara*), «un fiore, che è un fiore, / io non te l'ho mai portato» (Battisti, *La sposa occidentale*), «Il nome se lo prese in prestito dai libri» (Battisti, *Hegel*), «questi pesci sorpresi / li venderò per niente» (De André, *Le acciughe fanno il pallone*), «E allora capii fui costretto a capire / che fare il dottore è soltanto un mestiere / che la scienza non puoi regalarla alla gente» (De André, *Un medico*), «digli pure che il potere io l'ho scagliato dalle mani» (De André, *Verranno a chiederti del nostro amore*), «Il Nero te lo ricordi il Nero quando arrivò?» (De Gregori, *Nero*), «belli capelli che nessuno li può tagliare» (De Gregori, *Belli capelli*).

²² Cf. BENINCÀ – SALVI – FRISON (2001, 147-9).

²³ Cf. SERIANNI (1989, XIV § 20).

Prendiamo un paio di brani di Vasco Rossi. La prima è *Toffee*, la seconda *Cosa succede in città*, entrambe dell'album *Cosa succede in città* del 1985, qui di seguito citate per alcune righe:

- 1 Oh Toffee...Toffee...Toffee...
Oh Toffee...Toffee...Toffee...
...Toffee.....Toffee....
.....come.....sei già sveglia!...
- 5 Hai già preparato il caffè...
....saresti proprio una brava moglie!...eh?...
Ooh Toffee...Toffee...Toffee...
.....passami l'asciugamano!...
.....quello bianco....li, sul divano!...
- 10Toffee!!!.....
.....dai che c'ho freddo!!...Toffee!!.....
ooh Toffee...Toffee....Toffee...
- 1 Egoista ... certo... perché no!
perché non dovrei esserlo...
quando c'ho il mal di stomaco...
- 4 ce l'ho io, mica te! o no?!

Come è possibile intravedere già da queste brevi citazioni, il modo di scrivere canzoni di Vasco Rossi è lontano dal gusto del racconto vero e proprio (cosa che è propria invece dei cantautori e che, nel rock, emerge ad esempio in Ligabue); il discorso, piuttosto, è frantumato in frasi brevi, perlopiù esclamazioni e domande indirizzate a un interlocutore privo di parola, ma presente, anche se forse solo in modo immaginario. Il tono è ad ogni modo assolutamente colloquiale, perfettamente coerente con la realistica quotidianità delle situazioni: ai versi 3-4 della seconda canzone notiamo, oltre a *mica*, l'uso del *ci* rafforzativo con il verbo *avere* («quando c'ho il mal di stomaco / *ce* l'ho io, mica te! o no?!»), usato anche in *Toffee* al verso 9 («Dai che c'ho freddo»), e presente anche nei cantautori, ma in percentuale decisamente inferiore che non nei cantanti rock e rap²⁴.

²⁴ Qualche esempio. Per i cantautori: «Due scarpe tu ce l'hai» (Battisti, *Prendi fra le mani la testa*), «papà non c'ha da fare / papà ti fa giocare» (De André, *Verdi pascoli*), «lui che c'ha gli occhi così tranquilli» (De Gregori, *Eugenio*), «e c'ho tutte le mani rotte» (De Gregori, *Terra e acqua*), «ed ognuno c'ha un numero e sopra ognuno una croce» (De Gregori, *Mimì sarà*), «Mamma c'ha il cuore debole ma la voce è di tuono» (De Gregori, *La ballata dell'uomo ragno*), «è difficile far rumore sulle cose che ci hai ogni giorno» (Guccini, *Antenor*), «vado avanti a gomitate / tra la gente che si affolla / le patacche che ti ammolta / quello là / ci ha di tutto pezzi d'auto / spade antiche quadri falsi» (Baglioni, *Porta portese*).

Per i cantanti rock e rap: «io che c'ho paura» (Vasco Rossi, *L'una per te*), «e c'ho il biglietto, sì, ma questa corsa la vorrei lasciare fare a voi / solo a voi la lascio fare a voi / che io sto bene qui seduto in riva al fosso» (Ligabue, *Seduto in riva al fosso*), «Già lunga è la lista di ottusi soprusi ma più passa il tempo più crescon gli abusi su donne umiliate dai capi d'azienda: sei "brava" c'hai il posto, se no alzi le tende!» (Frankie Hi-Nrg, *Libri di sangue*), «l'alveare che c'hai in

Ancora nella stessa frase è significativa la presenza di *te* soggetto, là dove l'italiano più attento richiederebbe *tu*. In questo caso dal confronto tra rock, rap da una parte e cantautori dall'altra emerge una forte differenza di uso, che vale la pena osservare più nel dettaglio. Tra i cantautori *te* soggetto si trova sempre combinato con *io* nell'espressione *io e te*:

Io e te: «Io e te io e te / perché io e te / qualcuno ha scelto forse per noi» (Battisti, *Vento nel vento*), «In un mondo che / prigioniero è / respiriamo liberi io e te» (Battisti, *Il mio canto libero*), «Come aeroplani nella nebbia io e te» (Battisti, *Soli*), «come io e te che stiamo a guardare / tutte queste cose / passare» (De Gregori, *Cose*).

Però, quando il pronome soggetto di II persona *tu* si trova al secondo posto è assolutamente comune in italiano, anche nel registro più sorvegliato, usare *te*²⁵. Solo una volta, nei cantautori, troviamo *te* fuori da queste condizioni, in una frase di Guccini, e in un testo del tutto particolare («Te prova ad andar sotto a un camion», *I fichi*)²⁶.

Nei cantanti rock e rap la situazione appare invertita. Non sono stati trovati esempi di *te* in seconda posizione, ma si hanno molti esempi di *te* 'libero', cioè non rientranti nel caso particolare appena illustrato:

«...io no...io no...io no... / io non ti lascerò mai / io no! io no! ...sarai te!... » (Vasco Rossi, *Io no*), «...faccio quello che vuoi te!» (Vasco Rossi, *Le cose che non dici*), «Una canzone per te / come non è vero sei te!» (Vasco Rossi, *Una canzone per te*), «come fai adesso che / sei rimasta solo te / a sperare in qualcosa di migliore» (Vasco Rossi, *Incredibile romantica*), «Cosa fai mi prendi / mi prendi in giro te / cosa fai non rischi / Non valgo una ragione per te» (Vasco Rossi, *Stendimi*), «c'ho il frigo vuoto ma voglio parlare perciò paghi te» (Ligabue, *Hai un momento, Dio?*), «quando l'hai capito che / che la vita non è giusta / come la vorresti te» (Ligabue, *Il giorno di dolore che uno ha*), «quanti generi di pesci e che correnti forti / perché sto mare sia come vuoi te» (Ligabue, *Metti in circolo il tuo amore*), «Prendi il mio stile così com'è per renderlo diverso studio teoria, ho fatto tanta pratica, molto più comodo come fai te: ascolti un pezzo americano, poi copi la metrica» (Articolo 31, *Sono l'M.C.*).

testa» (Frankie Hi-Nrg, *Accendimi*), «il crumiro c'ha più stile», «c'ho una banda in più sul palco», «c'ha le crisi d'astinenza da copertina» (Frankie Hi-Nrg, *Cali di tensione*), «C'ho l'umore che fa il bunjee» (Frankie Hi-Nrg, *Il beat come anestetico*), «Non è un bluff se sto puntando forte 'sto poker con la sorte, oggi c'ho buone carte» (Articolo 31, *Non so cos'è*), «Oggi c'ho in testa te, non so perché» (Articolo 31, *Domani*), «c'hanno in casa le prove» (Articolo 31, *Nessuno*), «c'ho qualche minuto per l'aperitivo», «cosa c'hanno tutti il venerdì» (Articolo 31, *Venerdì*), «non c'hai un altro gettone», «c'avevo qualche qualità», «quanto larghe c'hai le spalle» (Articolo 31, *Come uno su mille*).

²⁵ Cf. BLASCO FERRER (1992). Similmente, CASTELLANI (1991, 243) osserva che dopo *o* e *e* è obbligatorio *lui* al posto di *egli* (dunque: *io e lui*, *io o lui*, non *io e egli*, *io o egli*).

²⁶ La canzone è stata registrata all'Osteria delle Dame di Bologna durante un'improvvisazione ed il testo è quasi recitato. Per un paio di esempi di *te* in due cantanti sanremesi cf. CARTAGO (2003, 205).

Va notato infine, in *Toffee*, la presenza del *che* ‘polivalente’ («dai che c’ho freddo!!»), presente ancora nei cantautori e, si direbbe più spesso, nei cantanti rock e rap²⁷. Ecco alcuni esempi:

Cantautori: «ora alzatevi pose bambine / che è venuto il tempo di andare» (De André, *Khorakanè*), «ora c’è una miniera che ci danno mille lire l’ora per andare giù» (De Gregori, *La ragazza e la miniera*), «peccato fosse solo quando se ne andò / la notte che presero il vino» (De Gregori, *Festival*).

Rock, rap: «Silvia / fai presto che sono le 8» (Vasco Rossi, *Silvia*), «Se un bel giorno passi di qua lasciati amare e poi scordati presto di me / che quel tempo è già buono per amare qualchedun’altro» (Ligabue, *Non è tempo per noi*), «e c’ho il biglietto, sì, ma questa corsa la vorrei lasciare fare a voi / solo a voi la lascio fare a voi / che io sto bene qui seduto in riva al fosso» (Ligabue, *Seduto in riva al fosso*).

Il *che* polivalente si ritrova anche, tra i testi rap, in una canzone degli Articolo 31, un duo che ama comporre testi spesso giocosi, leggeri (anche sentimentali), e perlopiù non socialmente impegnati, come è invece frequente nella musica rap. Questa volta il gusto del racconto ovviamente c’è, dato che si tratta appunto di un testo rap, che come sappiamo nasce appunto per ‘dire’, per ‘parlare’ quanto più possibile. Si legga una parte del brano *Con le buone*, titolo che riprende l’inizio del modo di dire «con le buone maniere si ottiene tutto», e che secondo chi canta serve, o meglio dovrebbe servire, da guida nel comportamento di tutti i giorni:

1 «...raccontami una favola... non è una favola, è la roba che mi hanno insegnato, messa in
pratica...Con le buone si ottiene tutto, e con le buone si ottiene tutto, con le buone si ottiene tutto,
devi tenerlo sempre in testa questo è il trucco. È venerdì sera e vado fuori a divertirmi, ti pare,
devo svagarmi, mi devo rilassare. È tutta la settimana che lavoro come un toro, sono elettrico
5 voglio una Marlboro, oppure Màrlboro che è più corretto, ma non mi cambia che c’ho vuoto il
mio pacchetto, entro nel primo tabaccaio, c’è un carnaio, mi metto buono in fila, aspetto il turno,
intorno guardo. Sono già in ritardo, il cassaro è lento, e uno dietro mi sta infastidendo: “Tipo non
spingere, so che pesa l’attesa, ma devi attendere...” e l’atmosfera si fa tesa in quanto il tipo c’ha
la tipa e vuole fare il figo, e sembra così teso che per me s’è fatto un rigo, dice : “...non
10 rompere...” e in aggiunta dà una spinta a un tipo che rovescia il suo caffè addosso a me:
“...Ahia!! Scotta, guarda che patacca!!” Quella si lava ma la rabbia non si smacchia. Quello mi
chiede scusa sorridente, e io mi chiedo come starebbe senza un dente, ma... Con le buone si
ottiene tutto, e con le buone si ottiene tutto, con le buone si ottiene tutto, non tutti lo sanno
purtroppo. Salgo in macchina fumando, la nicotina nuoce ma senza dubbio mi sta calmando,
15 spero che la sera prenda un’altra piega, comunque puzzo di caffè come una moka, che sfiga.
Palettina rossa, macchinina blu, patente, libretto e “prego scenda giù”: “È un controllo? Ah!!

²⁷ Tuttavia non particolarmente marcati in senso colloquiale. Sul *che* polivalente cf. BERRUTO (2004, 68s., e, per il *che* relativo indeclinato, 123-34).

Bello!! Controllami 'sto bollo!!" e durante 'sto piacevole rendez-vous mi svuotano il cassetto del cruscotto, buttando roba dappertutto, uno mi smonta lo specchietto. Guarda nel volante, guarda nel baule, rovesciando il portacenere naturalmente sul sedile: "Perché mi state controllando?",
20 "Zitto!", "Sta piovigginando!", "Zitto!", "Ho freddo e sto tremando!...". E dopo una mezzora a ribaltarmi la vettura, mi fan la multa perché andavo senza la cintura! Ma... Con le buone si ottiene tutto, e con le buone si ottiene tutto, con le buone si ottiene tutto, anche se a volte sembra di ingoiare un rospo. Con le buone si ottiene tutto, e con le buone si ottiene tutto, con le buone si ottiene tutto, anche quando sembra veramente troppo! Uoh, uoh... finalmente arrivo al pub, c'è
25 un DJ che sta mettendo su del rap, saluto i miei amici: "oh! non sapete che sera, va... fatemi calmare. Ueh! Allora?". Bella l'atmosfera, bella la musica che gira: "Capo! Portami una birra chiara!", oh che vedono i miei occhi, c'è il tipo del tabacchi, grazie a quello ora puzzo come un Pocket Coffee [...]].

Le tante vicissitudini della giornata sono raccontate usando parole di provenienza diversa e un linguaggio genericamente giovanile. Si noti alla riga 4 un esempio di frase scissa («È tutta la settimana che lavoro come un toro»), diffusa oggi nel parlato e nello scritto di qualsiasi livello, e molto spesso presente anche nei cantautori:

«ed è per questo che io mi onoro / nel consegnarle la vanga d'oro» (De André, *Il testamento*), «Fu nelle notti insonni / vegliate al lume del rancore / che preparai gli esami / diventai procuratore» (De André, *Un giudice*), «Son parole le tue che volevo ascoltare» (De André, *Giovanna d'Arco*), «e sei tu che le raccogli e le porti oltre la sponda» (De Gregori, *Le strade di lei*), «fu in quel preciso momento / che venne da molto lontano un ricordo» (De Gregori, *Finestre di dolore*), «è che il pubblico vuole si parli più semplicemente» (Guccini, *Dovevo fare del cinema*), «Il fatto è che non posso più tornare indietro / che non riesco a vivere con te ne senza di te, / credimi» (Battiato, *Stage door*).

Un fenomeno che non ritroviamo altrettanto facilmente nei cantautori è invece 'sto per 'questo' (e 'sta 'questa', ecc.), forma ridotta diffusa in tutta Italia nel parlato corrente. Gli Articolo 31 la usano oltre che nel brano appena citato, per due volte («Controllami 'sto bollo!!» e «durante 'sto piacevole rendez-vous») e anche in altri testi: «ballati 'sto funky» (*Tranqui funky*). Tra i cantautori è presente solo in Guccini, per due volte nella stessa canzone: «Per riempire 'sto bell'ambiente voglio metterci tante piante», «Ma cosa fa 'sto cane che ho appena creato?» (*La genesi*). Ma 'sto ricorre anche molte altre volte in Guccini e De André, benché sempre in inserti in dialetto:

il romanesco («e gli elettricisti sono gente simpatica; / gli urlavano infatti "anvedi s'è forte 'sto Keaton!"»), Guccini, *Keaton*), il genovese («E a 'ste panse veue cose che daià / cose da beive, cose da mangiä» [= *E a queste panse vuote cosa gli darà / cose da bere, cose da mangiare*], De

André, *Creuza de mă*, «tutti diài da sta pugnatta / anène via» [= *tutti i diavoli da questa pentola / andate via*] De André, *A cimma* [= La cima], il napoletano («Nun chiagne Maddalena Dio ci guarderà / e presto arriveremo a Durango / Stringimi Maddalena 'sto deserto finirà / tu potrai ballare o fandango» De André, *Avventura a Durango*, «c'ha 'sto Cristo ci levano 'a croce / con rispetto s'è fatto le tre / volite 'a spremuta o volite 'o cafè» e «pe' 'ste nozze vi prego Eccellenza / m'i prestasse pe' fare presenza», «tutte l'ore co' 'sta fetenza / che sputa minaccia e s'à piglia co' me», De André, *Don Raffae*', «Fenesta co' 'sta nova gelosia [gelosia = *serramento della finestra*] / tutta lucente / de centrella [centrella = *chiodini*] d'oro», De André, *La nova gelosia*).

Fermiamo per un momento la nostra ricognizione morfosintattica e tiriamo le somme di quanto detto fin qui. Alcuni tratti sono comuni sia ai cantautori sia ai cantati rock e rap, in misura press'a poco equivalente: si tratta della dislocazione e della frase scissa, due costrutti tipici del parlato di qualsiasi livello, informale e formale, e che dunque, tra i fenomeni passati in rassegna, risultano essere i meno significativi. Più marcati in direzione del parlato informale sono *a me mi*, *mica* e *ma però* che, tra i cantautori, ricorrono soprattutto in De Gregori e Guccini. Si ritrovano invece più nei cantanti rock e rap che nei cantautori gli altri quattro tratti (il *che* polivalente, e, soprattutto, *averci* per 'avere', *te* soggetto e 'sto), propri di un registro parlato informale.

Il quadro che emerge dal sondaggio condotto fin qui è dunque piuttosto chiaro. L'italiano della canzone oscilla tra il registro attento dei cantautori e quello più trascurato, o se se preferisce più informale, delle canzoni rock e rap. Un ulteriore significativo riscontro è dato dall'assenza dei nove tratti esaminati dalla produzione di una delle massime rappresentanti attuali della canzone sentimentale italiana, Laura Pausini²⁸.

L'italiano delle canzoni di oggi offre insomma un quadro piuttosto vario, che oscilla dal massimo dell'informalità del rock e del rap al massimo della formalità della canzone sentimentale (Laura Pausini), passando per i cantautori. Tuttavia qualche altro segnale farebbe pensare che l'oscillazione tenda ad essere più verso l'alto che verso il basso. Consideriamo gli ultimi due tratti selezionati: l'indicativo al posto del congiuntivo in frasi subordinate rette da verbi come *credere*, *pensare*, *sperare*, il pronome *gli* con valore di 'a lei' e l'accordo del participio.

Il primo è presente solo poche volte in Vasco Rossi e Ligabue e del tutto episodicamente in Guccini:

«Io credo che tu sei sempre indifesa» (Vasco Rossi, *Io ti accontento*), «Non ci posso proprio credere / che / tu mi stai addirittura a piangere» (Vasco Rossi, *Perché non piangi per me?*),

²⁸ Si è limitata la ricerca a quattro album (cf. elenco titoli alla fine del saggio); si escludono, per le ragioni dette, alcuni esempi di *te* soggetto nella combinazione «io e te»: «Anche io e te come cani e gatti» (*Cani e gatti*), «Angeli nel blu, io e te» (*Angeli nel blu*), «Siamo al limite del mondo io e te» (*Due innamorati come noi*).

«credo che ci sia qualcosa chiuso a chiave / e che ogni verità può fare bene e fare male / credo che adesso mi devi far sentir le mani» (Ligabue, *Almeno credo*), «Ma penso / che questa mia generazione è preparata / a un mondo nuovo e a una speranza appena nata» (Guccini, *Dio è morto*).

Per il resto prevale il costrutto più regolare, più sorvegliato (quello col congiuntivo), sia nei cantanti rock e rap sia, soprattutto, nei cantautori, come si ricava da numerosi esempi:

Cantautori: «non credevi che il paradiso / fosse solo lì al primo piano» (De André, *Via del campo*), «chi crede sia bello / giocherellare a palla» (De André, *Cantico dei drogati*), «E se credete ora / che tutto sia come prima» (De André, *Canzone del maggio*), «bah, sospirò pensando la vecchia / ch'io fossi ancora desiderata» (De André, *Il gorilla*), «penso che sia normale» (De André, *Rimini*), «ma io non posso credere / che fossi proprio tu» (De Gregori, *Sono tuo*), «E qualcuno ha pensato che fosse morto» (De Gregori, *Il signor Hood*), «ma è convinto che sia un portafortuna» (De Gregori, *Alice*), «tu credi che disegnano la traccia del destino?» (Guccini, *Stelle*), «è strano poter pensare che la nostra sorte venga e ci prenda per mano» (Guccini, *In morte di S.F.*).

Rock, rap: «sei riuscita a farmi credere che / tu fossi pulita» e «spero che ti sia divertita» (Vasco Rossi, *Brava*), «credi che sia facile / credi che sia semplice [...] credi che sia / una storia semplice» (Vasco Rossi, *Stupido Hotel*), «lo capisco come... / sia difficile sbagliare più» (Vasco Rossi, *Io no*), «basta che ci sia posto» (Vasco Rossi, *Siamo solo noi*), «credi non ti basti» (Ligabue, *Piccola stella senza cielo*), «quello lì che si crede uno che lasci il segno» (Ligabue, *Non dovete badare al cantante*), «quelli che ci credono / che spostarsi li salvino» (Ligabue, *Dove fermano i treni*), «Credo che ci voglia un Dio», «credo proprio che non sia già tutto qui», «credo che ognuno si faccia il giro», «credo che ci sia qualcosa chiuso a chiave» (Ligabue, *Almeno credo*).

Anche nel testo degli Articolo 31 si può trovare infatti il congiuntivo: «spero che la sera prenda un'altra piega»²⁹. Si consideri inoltre che il congiuntivo resiste bene anche nelle frasi ipotetiche (non sono stati rilevati esempi con l'indicativo). Ciò che conferma il fatto che il congiuntivo tiene il campo ancora abbastanza saldamente³⁰:

«signore se non foste il re / v'intimerei prudenza» (De André, *Il re fa rullare i tamburi*), «se ci fosse la luna / si potrebbe cantare» (De Gregori, *Quattro cani*), «se avessi potuto scegliere tra la

²⁹ Ma con *sperare* il congiuntivo è molto più frequente che con verbi come *dire*, *sapere* ecc.: cf. SERIANNI (1989, XIV § 49). Sull'uso del congiuntivo nella canzone cf. anche CARTAGO (2003, 204) (con un esempio di indicativo dopo *sperare*) e ANTONELLI (2005, 229s.) (dove si evidenzia un esempio di congiuntivo).

³⁰ Cf. inoltre SERIANNI (1985, 59-61); cf. anche RENZI (2000, 300-3).

vita e la morte, / tra la vita e la morte avrei scelto l'America» (De Gregori, *Bufalo Bill*), «se per ogni sbaglio avessi mille lire che vecchiaia che passerei» (Ligabue, *Non è tempo per noi*).

Il secondo tratto, *gli* 'a lei', è invece del tutto assente dal nostro *corpus*: nei cantautori e nei cantanti rock e rap troviamo sempre *le*, come vuole l'italiano più attento. Una possibile spiegazione è che la tenuta del *le* sia in parte dovuta all'esigenza di tener ben distinti il protagonista maschile e la protagonista femminile, che nei testi delle canzoni si individuano indirettamente e spesso solo attraverso i pronomi (*lui, lei, gli, le, ecc.*)³¹.

L'ipotesi potrebbe essere confermata da un'altra spia, l'accordo del participio dopo l'ausiliare *avere*, di tono senz'altro sostenuto³². Se in Battiato e Battisti l'accordo non c'è³³, in De André e in Guccini emerge sporadicamente e non solo come segno di cura formale³⁴:

«non sei riuscita a cambiarmi / non ti ho cambiata lo sai» (De André, *Verranno a chiederti del nostro amore*), «Ti ho trovata lungo il fiume» (De André, *Se ti tagliassero a pezzetti*) e «Mi ha detto chi t'ha vista là da poco» (Guccini, *100, Pennsylvania Ave.*), «quando lo schianto ti ha uccisa» (Guccini, *In morte di S.F. (canzone per una amica)*), «come farai a dirle che nessuno ti ha costretta», «ti ha lasciata» (Guccini, *Piccola storia ignobile*).

Il quadro qui delineato, inscritto quasi tutto tra gli anni '70 e '90, non cambia di molto se guardiamo alle canzoni più recenti, dove tutto quanto osservato finora appare ben rappresentato (dalle soluzioni espressive inconsuete ai fenomeni di parlato, con le eccezioni appena osservate: uso del congiuntivo nelle subordinate, casi di participio accordato e assenza di *gli* 'le')³⁵.

Si considerino ad esempio i brani del festival di Sanremo 2008. Si ritrovano le dislocazioni, ovvero una traccia di quella spontaneità emotiva e partecipata della vita comune di tutti i giorni, come accade nei testi di Tiromancino («Io questo lo so bene» [...] «A me della musica / non mi frega più niente» *Il rubacuori*) e di Max Gazzè («Se in quello che hai detto ci credevi davvero» [...] «Quello che dovevo dirti, io te l'ho detto», *Il solito sesso*) e di altri cantanti, forse non a caso, appartenenti alla categoria "giovani": «Tu aspettami, tanto lo perdo l'ultimo treno» (Giua, *Tanto non vengo*), «Ormai è da un po' che su una nuvola / non ci so stare» (Ariel, *Ribelle*), «il mio tempo

³¹ *Gli* 'a lei' è presenza «assolutamente sporadica» nei quotidiani attuali, dove è «limitata a casi di probabile trascorso di penna, oppure di ammiccamento di un parlato decisamente informale»: BONOMI (2002, 197s.).

³² L'accordo del participio è oscillante già nei quotidiani di primo Novecento: cf. BONOMI (2002, 96s.).

³³ In Battisti figura eccezionalmente perlopiù per ragioni foniche e ritmiche («Mi sembri un po' delusa. Oppure / ti ho offesa?» *Anonimo*; «che nessun detersivo potente può aver / veramente sbiaditi» in rima con *malvestiti*; «dalle risa rinvigorite / che nessuna forza, per quanto potente, può aver / veramente piegate» *Anima latina*).

³⁴ Come parrebbe soprattutto in: «la salute per me li aveva lasciati / coi fiori di neve che avevan perduti» (De André, *Un medico*) e «l'unica cosa che ho sempre sognata» (Guccini, *Il sociale e l'antisociale*). Qui potrebbero segnalarsi anche due esempi di accordo al plurale in De Gregori.

³⁵ Riprendo qui, integrando, da un mio breve articolo pubblicato nella sezione "Lingua e linguaggi" del sito della Treccani (TELVE [2008]).

lo fermi tu» (Daniele Battaglia, *Voce nel vento*). «Ma ci riesci tu con i tuoi, dimmi un po', a farti comprendere» canta anche il giovane 'big' Gianluca Grignani (*Cammina nel sole*).

Va da sé allora, in questi ambienti linguistici, anche qualche altro segnale di oralità spontanea, come l'uso generico (o 'polivalente') del *che*: «ed ho l'età che tutto sembra meno importante» (*Il solito sesso*), «Aspettami, che io non vengo» (*Tanto non vengo*), «Siamo sulla stessa strada / che anche se non ti conosco / so che sei un tipo a posto» (*Cammina nel sole*), che ritorna anche nel velociloquio di Frankie Hi-Nrg Mc: «Sta bravo che altrimenti piange mamma» (*Rivoluzione*). Anche se la speditissima spigliatezza di Frankie non può certo essere paragonata alla spontaneità del parlato quotidiano, non c'è dubbio che è nelle corde dello stile rap, più che in quelle lirico-sentimentali tipicamente sanremesi, attingere al realismo linguistico certe scelte espressive che altrimenti si ascolterebbero raramente da quel palcoscenico, e ciò vale tanto nella sintassi quanto nel lessico. Fanno parte della prima l'anacoluto (o tema sospeso) della frase in «Noi che qui pure Peppone sa il Vangelo», e l'uso dell'avverbio al posto dell'aggettivo o pronome in *peggio* e *meglio* per *peggiore* e *migliore*, uso che il parlante percepisce oggi come trascurato o popolare, e magari anche giovanilistico (*Sei il peggio / il meglio*) e che Frankie introduce nel suo dettato: «Poi [l'Italia] ha problemi etici [...] ma i peggio restan quelli genealogici» (*Rivoluzione*). Sarà allora forse meno ovvio trovare quest'uso in Amedeo Minghi: «La vita è una sfera che corre e che va / è la meglio che c'è» (*Cammina cammina*), in un testo in pieno stile sanremese e dove anzi il *che* polivalente di «Sorridente affianca il mio passo / *che* impervia è la strada» è inserito in un contesto sostenuto (si vedano almeno l'inversione *impervia è* e la scelta stessa dell'aggettivo) che lo fa assomigliare più ai *che* degli scrittori in prosa d'un secolo fa (i quali in casi come questo scrivevano *ché*) piuttosto che a quelli dell'oralità giovanile. E chissà che non possa essere una spia d'una tendenza di questi avverbi ad allargare il loro ambito d'uso oltre il limite dell'italiano 'trascurato'.

Non mancano d'altra parte nicchie di forte resistenza alla colloquialità. Se qualcuno si adegua allo stile negligente del parlato colloquiale usando l'indicativo al posto del congiuntivo («Lo sai che a volte è più la paura che un figlio *cresce* e al tuo ritorno non ti *riconosce*», *Signorsì*; «dicono che gli angeli *amano* in silenzio [...] dicono che gli occhi *fanno* un uomo sincero...», *Il solito sesso*), per il resto il congiuntivo occupa tutte le sedi che gli spettano: «Anna nonostante i sogni invecchino lei ci continua a credere» (Andrea Bonomo, *Anna*), «sembra che il mondo sia qui» (Michele Zarrillo, *L'ultimo film insieme*), «ovunque vada» (*Cammina nel sole*), penetrando anche nelle allocuzioni rivolte a destinatario astratto: «non ti sorprenda se anche uno come me / ti sembri un po' romantico» (Mario Venuti, *A ferro e fuoco*), «non capita poi tanto spesso / che il cuore mi rimbalzi così forte addosso» (*Il solito sesso*).

Se il congiuntivo oscilla sia pure di poco, è invece fermissimo *tu*, che non è mai *te* (fatto salvo ovviamente il caso di *io e te*): per constatarne la resistenza basta scorrere i testi di *Eppure mi hai cambiato la vita*, *Grande*, *Baciami adesso*, *Musica e parole*, *Un falco chiuso in una gabbia*, *Il nostro tempo*, *Il mio amico*, *Ribelle*, *Ascoltami*, *Come un'amante*, *Voce nel vento*, *L'amore*, e anche quelli più aperti a un dettato corrente come *Tanto non vengo e Signorsì*.

Va invece in direzione contraria alla tendenza dell'italiano attuale la scelta di declinare al femminile e al plurale certi participi che oggi sono perlopiù sempre al maschile: «ti ho chiamata solo per sentirti e basta», «dillo al tuo compagno che ci ha visti stanotte». Una controtendenza che sarà ancora più interessante se si considera che figura in uno dei testi più aperti alla colloquialità, *Il solito sesso* di Gazzè. Ma qui si tratta di una caratteristica della canzone italiana in generale, che tende a tutelare con cura, facendolo anche attraverso mezzi microscopici come questo, una distinzione chiara dei ruoli maschile e femminile all'interno della storia raccontata.

Anche altre scelte si collocano a metà tra sintassi e stile. Molto ricorrente, anche se non tale da poter essere considerato un tratto stilistico della canzone in generale, è il costrutto *C'è... che...* e simili, che marca alcuni incipit – «Sarà il tempo a dire che / stai benissimo così» (Finley, *Ricordi*), «C'è una musica che...» (Eugenio Bennato, *Grande Sud*) – come alcuni passaggi intermedi marcati da una certa impersonalità o, volendo, da una forza esterna non ben individuabile: «C'è che la tua voce, chissà come, mi manca» (*Il solito sesso*), «C'è qualcuno là che...» (*L'aura*, *Basta!*), «Sarà che mi hai cambiato la vita» (*Cammina cammina*).

Si arriva infine a soluzioni espressive inusuali anche per il registro sorvegliato. Un esempio lampante è l'uso versatile delle preposizioni, per alcuni aspetti simile a quello della poesia di primo Novecento, che permette di costruire soluzioni linguistiche nuove e immagini altrettanto insolite: «Perdutamente tua / d'amore e d'incoscienza» (Gio' di Tonno & Lola Ponce, *Colpo di fulmine*), «Ma che fatica andare a passi stanchi / di un amore spreco, di un amore sfinito» (Toto Cutugno, *Un falco chiuso in gabbia*), «su questa donna di mare» (*L'ultimo film insieme*), «l'unica certezza è gli occhi che *io ho di te*» (Sonohra, *L'amore*), «mi scopri al mondo l'Italia liberata» (Valerio Sanzotta, *Novecento*), «Ed era cieco il mio destino / così cieco a quel sorriso» (*Colpo di fulmine*).

Qualche parola conclusiva. Quanto emerge dalla presente ricognizione può avere qualche interesse non solo per chi studia la storia linguistica della canzone, ma anche, e forse anche più, per chi è attento in particolare alla lingua di consumo.

Che l'italiano della canzone oscillasse tra il registro attento dei cantautori e quello più colloquiale delle canzoni rock e rap è infatti un dato che non contraddice le aspettative (anzi a proposito della 'tenuta' del congiuntivo, si potrebbe osservare che la lingua della canzone è più

vicina al modello scritto della lingua dei giornali che a quello orale di radio e televisione)³⁶. Meno atteso è invece constatare che quello stesso fronte linguistico, che pure a vario titolo presenta una certa eterogeneità linguistica, è compatto nel contrastare alcuni fenomeni che solitamente sono ascritti allo stesso registro colloquiale.

Un utile elemento di confronto è dato in tal senso dalla lingua della televisione, di cui disponiamo ora di un'ampia e informata analisi³⁷. I due tratti che qui interessano (indicativo al posto del congiuntivo e *gli* 'a lei') occorrono solo in contesti di oralità spontanea e non, o nettamente meno, in contesti di parlato-controllato³⁸. Dei due è più interessante, perché ancora più netta, la resistenza opposta nelle canzoni a *gli* 'le', che si può spiegare non solo richiamando l'osservanza normativa di tanta lingua di consumo, ma anche ipotizzando ragioni extralinguistiche, cioè l'esigenza di evitare fraintendimenti di genere (e dunque, eventualmente, di personaggi e di trama); un'esigenza che tra l'altro agisce anche nei dialoghi della *fiction* e nei film, dove è del resto frequente anche il fenomeno della concordanza di genere del participio che abbiamo riscontrato in alcuni cantautori³⁹.

Evidentemente, la lingua della canzone e la lingua del cinema (o dei film per la tv) hanno almeno un punto in comune, quello di essere lingue per il pubblico, lingue certamente verosimili, ma pronte a cedere parte della loro credibilità sociolinguistica pur di mantenere il miglior contatto possibile con lo spettatore/ascoltatore.

Stefano Telve

Università della Tuscia di Viterbo

Dipartimento di Studi sulla Comunicazione

via S. Carlo, 32

I – 01100 Viterbo

telve@unitus.it

³⁶ Sull'uso preponderante del congiuntivo nei quotidiani su carta e *on line* cf. BONOMI (2002, 208-11 e 340-2).

³⁷ ALFIERI – BONOMI (2008).

³⁸ Come nel parlato dei conduttori, e in contesti che consentono una pianificazione alta (come le interviste tradotte, le voci fuori campo) e massima (fiction): cf., per l'alternanza indicativo / congiuntivo, ALFIERI – BONOMI (2008, 152 [divulgazione scientifico-culturale], 183s. [intrattenimento], 307 [fiction], 404s. [programmi per bambini e ragazzi], e per *gli* 'le' *ibid.* 82 [tg], 154 [divulgazione scientifico-culturale], 178 e 222 [intrattenimento], 264, 270, 279, 289, 306 [fiction], 399 [programmi per bambini e ragazzi]).

³⁹ «Mi hanno presa» esclama un personaggio nel film *Ricordati di me* di Gabriele Muccino, 2003, e «Mi ha guardata» la ragazza adolescente del film d'animazione *Gli incredibili* (*The incredibles*, di Brad Bird, 2004). L'accordo del participio è «uno degli elementi caratteristici dell'antirealismo linguistico del film» *Poveri ma belli* (di Dino Risi, 1957) e segnala «certa innaturalità dei dialoghi cinematografici, tipica dei film postsincronizzati con doppiatori professionisti [...] e tuttora riscontrabile nella maggior parte dei film doppiati» (ROSSI [1999, 359]).

* * *

Corpus di testi analizzati (ordinati per autore e album; sono state escluse le canzoni in dialetto)

Franco Battiato: *Fisiognomica* (1988) (*Fisiognomica, E ti vengo a cercare, Secondo imbrunire, Nomadi, Zai saman, Il mito dell'amore, L'oceano di silenzio*), *Giubbe Rosse* (1989) (*Giubbe Rosse, Alexander Platz, Lettera al governatore della Libia, Mesopotamia*), *Come un cammello in una grondaia* (1991) (*Povera patria, Le sacre sinfonie del tempo, Come un cammello in una grondaia, L'ombra della luce*), *Caffé de la paix* (1993) (*Caffé de la paix, Atlantide, Sui giardini della preesistenza, Delenda Carthago, Ricerca sul terzo, Lode all'inviolato, Haiku*), *L'ombrello e la macchina da cucire* (1995) (*L'ombrello e la macchina da cucire, Breve invito a rinviare il suicidio, Piccolo pub, Fornicazione, Gesualdo da Venosa, Moto browniano, Tao, Un vecchio cameriere, L'esistenza di Dio, L'imboscata*) (1996) (*Di passaggio, Strani giorni, La cura, Amata solitudine, Splendide previsioni, Ecco com'è che va il mondo, Segunda feira, Memorie di Giulia, Serial Killer*), *Gommalacca* (1998) (*Shock in my town, Auto da fé, Casta diva, Il ballo del potere, La preda, Il mantello e la spiga, È stato molto bello, Quello che fu, Vite parallele, Shakleton*), *Il ballo del potere* (1998) (*Il ballo del potere, Stage door, Emma, L'incantesimo*), *Fleurs* (1999) (*Medievale, Invito al viaggio*).

Lucio Battisti: *Lucio Battisti* (1969) (*Un'avventura, 29 Settembre, La mia canzone per Maria, Nel sole, nel vento, nel sorriso, nel pianto, Uno in più, Balla Linda, Per una lira, Prigioniero del mondo, Nel cuore nell'anima, Il vento*), *Emozioni* (1970) (*Fiori rosa fiori di pesco, Dolce di giorno, Il tempo di morire, Mi ritorni in mente, 7 e 40, Emozioni, Dieci ragazze, Acqua azzurra, acqua chiara, Era, Non è Francesca, Io vivrò (senza te), Anna*), *Amore e non amore* (1971) (*Una, Supermarket, Se la mia pelle vuoi, Dio mio no*), *Pensieri e parole* (1971), *Umanamente uomo: il sogno* (1972) (*I giardini di marzo, Innocenti evasioni, E penso a te, Comunque bella, Il leone e la gallina, Sognando e risognando*), *Il mio canto libero* (1972) (*La luce dell'est, Luci-ah, L'aquila, Vento nel vento, Confusione, Io vorrei... non vorrei... ma se vuoi..., Gente per bene e gente per male, Il mio canto libero*), *Il nostro caro angelo* (1973) (*La collina dei ciliegi, Ma è un canto brasilero, La canzone della terra, Il nostro caro Angelo, Le allettanti promesse, Io gli ho detto no, Prendi fra le mani la testa, Questo inferno rosa*), *Anima latina* (1974) (*Abbracciala, abbracciali, abbracciati, Due mondi, Anonimo, Gli uomini celesti, Anima latina, Il salame, La nuova America, Separazione naturale*), *La batteria, il contrabbasso eccetera* (1976) (*Ancora tu, Un uomo che ti ama, La compagnia, Io ti venderei, Dove arriva quel cespuglio, Respirando, No dottore, Il veliero*), *Io tu noi tutti* (1977) (*Amarsi un po', L'interprete di un film, Soli, Ami ancora Elisa, Sì viaggiare, Questione di cellule, Ho un anno di più, Neanche un minuto di "non amore"*), *Una donna per amico* (1978) (*Prendila così, Donna selvaggia donna, Aver paura d'innamorarsi troppo, Perché no, Nessun dolore, Una donna per amico, Maledetto gatto, Al cinema*), *Una giornata uggiosa* (1980) (*Il monocale, Arrivederci a questa sera, Gelosa Cara, Orgoglio e dignità, Una vita viva, Questo amore, Perché non sei una mela, Una giornata uggiosa, Con il nastro rosa*), *E già* (1982), *Don Giovanni* (1986) (*Le cose che pensano, Fatti un pianto, Il doppio del gioco, Madre pennuta, Equivoci amici, Don Giovanni, Che vita ha fatto, Il diluvio*), *L'apparenza* (1988) (*A portata di mano, Specchi opposti, Allontanando, L'apparenza, Per altri motivi, Per nome, Dalle prime battute, Lo scenario*), *La sposa occidentale* (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 (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*), *Hegel* (1994) (*Almeno l'inizio, Hegel, Tubinga, La bellezza riunita, La moda del respiro, Stanze come questa, Estetica, La voce del viso*).

Fabrizio De André: *Volume I* (1968) (*Pregghiera in gennaio, Marcia nuziale, Spiritual, Si chiamava Gesù, Barbara, Via del campo, Caro amore, La morte, Bocca di rosa, Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers*), *Tutti morimmo a stento* (1969) (*Cantico dei drogati, Primo intermezzo, Leggenda di Natale, Secondo intermezzo, La ballata degli impiccati, Inverno, Girotondo, Terzo intermezzo, Corale*), *Fabrizio De André Volume III* (1969) (*La canzone di Marinella, Il gorilla, La ballata dell'eroe, S'i' fosse foco, Amore che vieni, amore che vai, La guerra di Piero, Il testamento, Nell'acqua della chiara fontana, La ballata del Michè, Il Re fa rullare i tamburi*), *La buona novella* (1970) (*L'infanzia di Maria, Il ritorno di Giuseppe, Il sogno di Maria, Ave Maria, Maria nella bottega di un falegname, Via della croce, Tre madri, Il testamento di Tito, Laudate hominem*), *Non al denaro non all'amore né al cielo* (1971) (*Dormono sulla 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* (1973) (*Introduzione, Canzone del maggio, La bomba in testa, Al ballo mascherato, Sogno numero due, La canzone del padre, Il bombarolo, Verranno a chiederti del nostro amore, Nella mia ora di libertà*), *Canzoni* (1974) (*Via della povertà, Le passanti, Fila la lana, La ballata dell'amore cieco, Suzanne, Morire per delle idee, La canzone dell'amore perduto, La città vecchia, Giovanna d'Arco, Delitto di paese, Valzer per un amore*), *Fabrizio De André Volume VIII* (1975) (*La cattiva strada, Oceano, Nancy, Le storie di ieri, Giugno '73, Dolce luna, Canzone per l'estate, Amico fragile*), *Rimini* (1978) (*Rimini, Volta la carta, Coda di lupo, Andrea, Avventura a Durango, Sally, Zirighiltaggia, Parlando del naufragio della London Valour*), *Fabrizio De André* (1981) (*Quello che non ho, Canto del servo pastore, Fiume sand creek, Hotel Supramonte, Franziska, Se ti tagliassero a pezzetti, Verdi pascoli*), *Le Nuvole* (1990) (*Le nuvole, Ottocento, Don Raffaè, La domenica delle salme, Mègu megùn, La nova gelosia, 'A çimma, Monti di mola*), *Anime salve* (1996) (*Princesa, Khorakhanè, Anime salve, Dolcenera, Le acciughe fanno il pallone, Disamistade, Ho visto Nina volare, Smisurata preghiera*).

Francesco De Gregori: *Theorius campus* (1972) (*Signora Aquilone, Dolce signora che bruci, La casa del pazzo, Vocazione 1 e ½, In mezzo alla città*), *Alice non lo sa* (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* (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* (1975) (*Rimmel, Pezzi di vetro, Il signor Hood, Pablo, Buonanotte fiorellino, Le storie di ieri, Quattro cani, Piccola mela, Piano bar*), *Bufalo Bill* (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*), *Francesco de Gregori* (1978) (*Generale, Natale, L'impiccato, Babbo in prigione, Renoir, Il '56, La campana, Raggio di sole, Due zingari, Banana*

Republic (1979) (*Banana republic, Ma come fanno i marinai*), *Viva l'Italia* (1979) (*Capo d'Africa, Buenos Aires, L'ultima nave, Eugenio, Stella stellina, Viva l'Italia, Gesù Bambino, Terra e acqua*), *Titanic* (1982) (*Belli capelli, Caterina, La leva calcistica della classe '68, L'abbigliamento di un fuochista, Titanic, I muscoli del capitano, Centocinquanta stelle, Rollo & his jets, San Lorenzo*), *La donna cannone* (1983) (*La donna cannone, La ragazza e la miniera, Canta canta*), *Scacchi e tarocchi* (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* (1987) (*Il canto della sirene, Pilota di guerra, Capataz, Pane e castagne, Nero, Mimì sarò, Spalle larghe, I matti, Vecchia valigia*), *Miramare 19.4.89* (1989) (*Bambini venite parvulos, Miramare, Dr. Dobermann, Cose, Pentathlon, 300.000.000 di topi, Vento dal nulla, Carne di pappagallo, Lettera di un cosmodromo messicano*), *Canzoni d'amore* (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*).

Francesco Guccini: *Folk Beat n. 1* (1967) (*Auschwitz (La canzone del bambino nel vento), Il 3 dicembre del '39, Il sociale e l'antisociale, In morte di S.F. (Canzone per una amica), L'atomica cinese, La ballata dell'annegato, La canzone del bambino nel vento (Auschwitz), Noi non ci saremo, Statale 17, Talkin' Milano, Venerdì santo*), *Due anni dopo* (1970) (*Al trist, Due anni dopo, Giorno d'estate, Il compleanno, L'albero ed io, L'ubriaco, La verità, Lui e lei, Ophelia, Per quando è tardi, Primavera di Praga, Vedi cara*), *L'isola non trovata* (1971) (*Asia, Il frate, Il tema, L'isola non trovata, L'orizzonte di K.D., L'uomo, La collina, Un altro giorno è andato*), *Radici* (1972) (*Il vecchio e il bambino, Incontro, La locomotiva, Piccola città, Radici*), *Opera buffa* (1973) (*Di mamme ce n'è una sola, Fantoni Cesira, Il bello, La fiera di San Lazzaro, La Genesi, Talkin' sul sesso*), *Via Paolo Fabbri 43* (1976) (*Il pensionato, L'avvelenata, Piccola storia ignobile, Via Paolo Fabbri 43*), *Amerigo* (1978) (*100, Pennsylvania Ave., Amerigo, Eskimo, Le cinque anatre, Libera nos Domine, Mondo nuovo*), *Francesco Guccini & i Nomadi Album Concerto* (1979) (*Dio è morto, Noi, Per fare un uomo*), *Metropolis* (1981) (*Antenor, Bisanzio, Black-out, Bologna, Lager, Milano (poveri bimbi di), Venezia*), *Guccini* (1983) (*Argentina, Autogrill, Gli amici, Gulliver, Inutile, Shomèr Ma Mi-llailah*), *Signora Bovary* Guccini (1983) (*Keaton*), *Signora Bovary* (1987) (*Le piogge d'aprile, Scirocco, Signora Bovary, Von Loon*), *Quello che non...* (1990) (*Ballando con una sconosciuta, Emilia, Le ragazze della notte, Quello che non..., Tango per due*), *Parnassius Guccinii* (1993) (*Acque, Dovevo fare del cinema, Farewell, Luna fortuna, Non bisognerebbe, Nostra Signora dell'ipocrisia, Parole, Samantha*), *D'amore, di morte e di altre sciocchezze* (1996) (*I Fichi, Il caduto, Il matto, Lettera, Quattro stracci, Stelle, Vorrei*).

Vasco Rossi: *Ma cosa vuoi che sia una canzone* (1978) (*La nostra relazione, Silvia*), *Non siamo mica gli americani* (1979) (*Va be' (se proprio te lo devo dire)*), *Colpa d'Alfredo* (1980) (*Anima fragile, Non l'hai mica capito*), *Siamo solo noi* (1981) (*Valium, Brava, Siamo solo noi, Dimentichiamoci questa città, Incredibile romantica*), *Vado al massimo* (1982) (*Canzone, Vado al massimo*), *Bollicine* (1983) (*Una canzone per te*), *Cosa succede in città* (1985) (*Toffee*), *Gli spari sopra* (1993) (*Gli spari sopra, Vivere, Delusa*), *Nessun pericolo... per te* (1996) (*Gli angeli, Sally, Le cose che non dici, Io perderò*), *Canzoni per me* (1998) (*L'una per te, Io no..., Quanti anni hai, Rewind*), *Stupido Hotel* (2001) (*Siamo soli, Ti prendo e ti*

porto via, Standing ovation, Stupido hotel, Io ti accontento, Perché non piangi per me, Tu vuoi da me qualcosa, Stendimi, Quel vestito semplice, Canzone generale).

Ligabue: *Ligabue* (1990) (*Balliamo sul mondo, Bambolina e barracuda, Piccola stella senza cielo, Marlon Brando è sempre lui, Non è tempo per noi, Figlio di un cane, Bar Mario, Sogni di rock & roll, Radio radianti, Freddo cane in questa palude, Angelo della nebbia*), *Lambrusco, coltelli, rose e pop-corn* (1991) (*Salviamoci la pelle, Lambrusco & pop-corn, Camera con vista sul deserto, Anime in plexiglass, Con queste facce qui, Sarà un bel souvenir, Libera nos a malo, Ti chiamerò Sam (se suoni bene), Urlando contro il cielo, Regalami il tuo sogno*), *Sopravvissuti e sopravvivenuti* (1993) (*Ancora in piedi, A.A.A. qualcuno cercasi, Ho messo via, Dove fermano i treni, I duri hanno due cuori, La ballerina del carillon, Lo zoo è qui, Piccola città eterna, Walter il mago, Pane al pane, Quando tocca a te*), *Buon compleanno, Elvis!* (1995) (*Vivo morto o x, Seduto in riva al fosso, Buon compleanno, Elvis, La forza della banda, Hai un momento, Dio?, Viva, Non dovete badare al cantante, Certe notti, I ragazzi sono in giro, Quella che non sei, Il cielo è vuoto o il cielo è pieno, Un figlio di nome Elvis, Leggero*), *Su e giù da un palco* (1997) (*Il giorno di dolore che uno ha, Ho perso le parole, Tra palco e realtà, Metti in circolo il tuo amore, Siamo in onda*), *Miss mondo* (1999) (*Si viene e si va, Baby, è un mondo super, Kay è stata qui, Uno dei tanti, Una vita da mediano, Sulla mia strada, Almeno credo, Da adesso in poi, Forse mi trovo, L'odore del sesso, Miss mondo '99, La porta dei sogni*).

Articolo 31: *Così Com'è* (1996) (*Un urlo, Tranqui funky, 2030, Così com'è, Domani, Gigugin, Fatti un giro, Così e cosà, Tocca a me, Latin Lover, Con le buone, L'impresa eccezionale, Sono l'M.C., Il funkytarro*), *Nessuno* (1998) (*La fidanzata, Non so cos'è, Nessuno, Venerdì, Vai bello, Aria, Come uno su mille, Come una pietra scalcciata*).

Frankie Hi-Nrg: *Verba manent* (*Disconnetti il potere, Etna, Faccio la mia cosa, Fight da faida, Omaggio, tributo, riconoscimento, Potere alla parola, Storia di molti, Libri di sangue*), *La morte dei miracoli* (*Accendimi, Autodafé, Cali di tensione, Fili, Quelli che ben pensano, La cattura, Il beat come anestetico, Giù le mani da Caino*).

Laura Pausini: *Laura Pausini* (1993) (*Non c'è, Mi rubi l'anima, Dove sei, Baci che si rubano, Tutt'al più, La solitudine, Perché non torna più, Il cuore non si arrende*), *Laura* (1994) (*Gente, Lui non sta con te, Strani amori, Ragazze che, Il coraggio che non c'è, Un amico è così, Amori infiniti, Cani e gatti, Anni miei, Lettera*), *Le cose che vivi* (1996) (*Le cose che vivi, Ascolta il tuo cuore, Incancellabile, Seamisai, Angeli nel blu, Mi dispiace, Due innamorati come noi, Che storia è, 16/5/74, Un giorno senza te, La voce, Il mondo che vorrei*), *La mia risposta* (1998) (*La mia risposta, Stanotte stai con me, Un'emergenza d'amore, Anna dimmi sì, Una storia seria, Come una danza, Che bene mi fai, In assenza di te, Succede al cuore, Tu cosa sogni?, Buone verità, La felicità*).

Riferimenti bibliografici

Alfieri, G., Bonomi, I. (a cura di) (2008) *Gli italiani del piccolo schermo. Lingua e stili comunicativi nei generi televisivi*. Firenze. Franco Cesati Editore.

Antonelli, G. (2005) Il complesso pop. Su una tendenza recente dei testi di canzone. In Tonani, E. (a cura di) *Storia della lingua italiana e storia della musica. Italiano e musica nel melodramma e nella canzone*. Atti del IV Convegno ASLI (Sanremo, 29-30 aprile 2004). Firenze. Franco Cesati Editore. 219-32.

Benincà, P., Salvi, G., Frison, L. (2001) L'ordine degli elementi della frase e le costruzioni marcate. In Renzi, L., Salvi, G., Cardinaletti, A. (a cura di) *Grande grammatica italiana di consultazione*. 3 voll. Bologna. Il Mulino. Vol. I. 129-239.

Berruto, G. (2002) Parlare dialetto in Italia alle soglie del Duemila. In Beccaria G.L., Marengo C. (a cura di) *La parola al testo. Scritti per Bice Mortara Garavelli*. 2 voll. Alessandria. Edizioni dell'Orso. Vol. I. 33-50.

Berruto, G. [1987] (2004) *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*. Roma. Carocci.

Blasco Ferrer, E. (1992) Io e te. In *Studi linguistici italiani*. 18. 45-71.

Bonomi, I. (2002) *L'italiano giornalistico. Dall'inizio del '900 ai quotidiani on line*. Firenze. Franco Cesati Editore.

Cartago, G. (2003) La lingua della canzone. In Bonomi, I., Masini, A., Morgana, S. (a cura di) *La lingua italiana e i mass media*. Roma. Carocci. 199-221.

Castellani, A. (1982) Quanti erano gl'italofoni nel 1861? In *Studi linguistici italiani*. 8. 3-26.

Castellani, A. (1991) Italiano dell'uso medio o italiano senz'aggettivi? In *Studi linguistici italiani*. 17. 233-56.

Castellani, A (1994) Ancora su... l'“italiano dell'uso medio” e l'“italiano normale”. In *Studi linguistici italiani*. 20. 123-6.

D'Achille, P. (1990) *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana*. Roma. Bonacci.

De Angelis, E. (1989) *Conte*. Padova. Franco Muzzio.

De Mauro, T. (1976) *Storia linguistica dell'Italia unita*. Roma-Bari. Laterza.

Lopez, G., Romeo, G., Timperi, T. (1993) La canzone degli anni Trenta e Quaranta. In Serianni, L., Borgna, G. (a cura di) (1993) *La lingua cantata*. Roma. Garamond. 1-36.

Manzotti, E., Rigamonti, A. (2001) La negazione. In Renzi, L., Salvi, G., Cardinaletti, A. (a cura di) (a cura di) *Grande grammatica italiana di consultazione*. 3 voll. Bologna. Il Mulino. Vol. II. 245-317.

Mengaldo, P.V. (1994) *Il Novecento*. Bologna. Il Mulino.

Renzi, L. (2000) Le tendenze dell'italiano contemporaneo. Note sul cambiamento linguistico nel breve periodo. In *Studi di lessicografia italiana*. 17. 279-319.

Renzi, L., Salvi, G., Cardinaletti, A. (a cura di) (2001) *Grande grammatica italiana di consultazione*. Bologna. Il Mulino. 3 voll. (I ed. 1988-1995).

Rossi, F. (1999) *Le parole dello schermo. Analisi linguistica del parlato di sei film dal 1948 al 1957*. Roma. Bulzoni.

Sabatini, F. (1985) L'italiano dell'uso medio: una realtà tra le varietà linguistiche italiane. In Holtus, G., Radtke, E. (Hrsg.) *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*. Tübingen. Günther Narr Verlag. 154-84.

Sabatini, F. (1990) Una lingua ritrovata: l'italiano parlato. In *Studi latini e italiani*. 4. 215-34.

Serianni, L. (1985) Il problema della norma linguistica dell'italiano. In *Gli annali dell'Università Italiana per Stranieri di Perugia*. 7. 47-69.

Serianni, L. (1989) *Grammatica italiana*. Torino. Utet.

Serianni, L., Borgna, G. (a cura di) (1993) *La lingua cantata*. Roma. Garamond.

Telve, S. (2000) Il poeta e il cantautore. La lingua della canzone italiana fra lingua poetica della tradizione e oralità. In *Argo*. 1. 10-25.

Telve, S. (2003) Canzone italiana d'autore. In "*Le Muse*". *Grande dizionario critico di arti visive, letteratura, musica e teatro*. Vol. III *Cabir-Courta*. Novara. De Agostini. 91-96.

Telve, S. (2008) Indicativi neglienti: la grammatica. In www.treccani.it

Testa, E. (1999) Aspetti linguistici della poesia italiana dell'ultimo Novecento. In Id., *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*. Roma. Bulzoni. 135-57.