

Introduzione

di Roberto Sottile

Ma cosa vuoi che sia una canzone. Con questo titolo, Giuseppe Antonelli, riprendendo il nome del primo album di Vasco Rossi, apre e chiude il suo libro che racconta «mezzo secolo di italiano cantato»¹. Sono cinquant'anni di rapidi e importanti mutamenti dell'assetto sociolinguistico del nostro paese: si abbandona progressivamente l'uso dei dialetti, aumenta l'italofonia, l'italiano, ora più orientato sull'asse dell'oralità, cambia. E cambia anche nella canzone che adesso si apre ai tratti del parlato scrollandosi di dosso l'insieme di «formule» ereditate dal passato. Ma la questione è perfino più complessa: «riguarda il rapporto reciproco tra la lingua della canzone e la lingua di tutti i giorni»². È un rapporto intrigante, lo stesso, in fondo, sul quale si interrogava Andrea Masini, agli inizi degli anni Zero, scrivendo sulla relazione tra l'italiano contemporaneo e la lingua dei *media* lì considerata come «lo specchio di usi linguistici comuni»³. Ma una volta «riconosciuta alle lingue dei *mass media* la proprietà di riprodurre gli usi medi e comuni, occorre interrogarsi però sulla natura del raggio che dallo specchio si riflette, ossia, fuor di metafora, sull'influenza che esse hanno nelle nostre abitudini e nell'evoluzione dell'italiano contemporaneo»⁴. Nel caso della canzone non è semplice, però, immaginare, che essa, con il suo statuto di genere di consumo, possa effettivamente aver de-

¹ G. Antonelli, *Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato*, il Mulino, Bologna 2010, p. 240.

² *Ibid.*

³ A. Masini, *L'italiano contemporaneo e la lingua dei media*, in I. Bonomi, A. Masini, S. Morgana (a cura di), *La lingua italiana e i mass media*, Carocci, Roma 2003, p. 26.

⁴ *Ivi*, p. 27.

terminato o anticipato alcuni sviluppi della nostra lingua. «Tuttavia può averli favoriti – e in certi casi – persino accelerati»⁵ restando un valido supporto, un modello di riferimento linguistico quando, in un ambiente prevalentemente dialettofono, l’italiano non era alla portata di tutti e la conclusione del processo di italoftonia era di là da venire. E allora la canzone, negli ultimi cinquant’anni, più che uno specchio, sarebbe stata un «potentissimo amplificatore. In questo mezzo secolo le innovazioni non sono partite mai dalle canzoni, ma quando sono passate per le canzoni hanno raggiunto un pubblico molto ampio e molto ricettivo»⁶, facendo sì che alcune novità morfologiche, sintattiche, lessicali sentite nelle canzoni venissero percepite e accettate come «normali».

Ma nella canzone, volta anche soddisfare attese di poesia, con le sue forme spesso distanti dalla lingua comune, è stato possibile intravedere anche dell’altro. Quando nel 1996 uscì per la Rizzoli *Versi Rock*⁷, nelle pagine iniziali veniva evidenziata la possibilità di usare questo genere testuale anche come un mezzo *friendly*, leggero e accattivante per accostare i giovani studenti allo studio del testo poetico: in fondo «la macchina linguistica da utilizzare è esattamente la stessa per i parolieri e per i poeti puri, mette a disposizione le stesse licenze, le stesse metriche, le stesse figure retoriche»⁸. Per ragionare sui testi delle canzoni, non c’era, insomma, nulla da inventare, ma solo «da applicare alla lingua delle canzoni gli stessi metodi di analisi che danno tratti frutti nello studio della letteratura tradizionale»⁹.

Ma intanto in quegli anni, e a partire da quegli anni, caratterizzati dall’emergenza *dell’italiano dell’uso medio*, si determina l’urgenza, spesso spasmodica, di individuare e descrivere, nell’era della post-diglossia, la portata e la consistenza dei tratti di quel nuovo italiano, ovunque essi compaiano. Sono i tratti tipici di una lingua usata per parlare, spesso distanti (anche se non necessariamente inediti) dalla lingua standard di modello letterario. Per la canzone, va inquadrato in quest’ambito il lavoro di Arno Scholz (1998) il quale dichiara, tra l’altro: «seguendo l’ipotesi che nella *canzone* si trovino realizzati soprattutto dei registri dell’informalità, controlleremo l’incidenza dei

⁵ Antonelli, *Ma cosa vuoi che sia una canzone*, cit., p. 240.

⁶ *Ibid.*

⁷ Accademia degli Scrausì, *Versi rock. La lingua della canzone italiana negli anni ’80 e ’90. Introduzione di Sandro Veronesi*, Rizzoli, Milano 1996.

⁸ *Ivi*, p. 11.

⁹ *Ibid.*

tratti linguistici che coincidono con quelli raccolti da vari studiosi per la caratterizzazione del *repertorio medio* (Sabatini 1985), *tendenziale* (Mioni 1983), *pubblico* (Cresti 1982), *non aulico (unitario)* (Albrecht 1979). Interessano, inoltre, l'eventuale incidenza di tratti substandard attribuibili al cosiddetto italiano popolare e gli orientamenti mirati a una mimesi del parlato, quindi all'uso consapevole o meno di tratti del parlato»¹⁰. E nel corso degli anni Novanta, pare, anzitutto, possibile individuare questi tratti nei testi rap nei quali la mimesi del parlato viene anche attribuita alla necessità di soddisfare esigenze di realismo. Ma, studiando la lingua della canzone, ci si accorge ben presto che aspetti come l'informalità, il realismo e i tratti della lingua orale costringono a «fare i conti» con l'uso del dialetto. Il codice locale sembra assicurare, intanto, ai *rappere* la disponibilità di soluzioni metriche particolarmente adatte (e adattabili) a un testo «che propriamente canzone non è, trattandosi di ritmo martellante, di accentazione, di «prosodia metropolitana»»¹¹. Un uso del dialetto riconducibile, dunque, a una delle due «vie» individuate da Lorenzo Coveri¹², quella «endolinguistica», che permette di praticare soluzioni metriche e ritmiche più ampie dell'italiano, consentendo nel contempo di evocare nel pubblico una realtà più familiare e meno istituzionalizzata, grazie alle particolarità fonetiche, lessicali e sintattiche del (nuovo) codice impiegato; per l'altra via, quella «extralinguistica», l'approccio al dialetto presenta forti connotati ideologici (quando non apertamente «antagonistici»), con un uso spesso motivato «dall'esigenza di una lingua alternativa all'italiano standard, ormai identificato con la lingua del potere, delle istituzioni, dei mezzi di comunicazione di massa»¹³. In altri casi ancora, fuori dalla musica rap e con una funzione «lirico-espressiva»¹⁴, si osserva che molti artisti usano il dialetto «come soluzione formale inattesa o inaudita»¹⁵. È certo, comunque, che sempre a partire dagli anni

¹⁰ A. Scholz, *Neo-standard e variazione diafasica nella canzone italiana degli anni Novanta*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1998, p. 244.

¹¹ L. Coveri, *Le canzoni che hanno fatto l'italiano*, in E. Benucci, R. Setti (a cura di), *Italia linguistica: gli ultimi 150 anni. Nuovi soggetti, nuove voci, un nuovo immaginario*, Le Lettere, Firenze 2011, p. 75.

¹² Cfr. L. Coveri (a cura di), *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, Interlinea edizioni, Novara 1996.

¹³ Antonelli, *Ma cosa vuoi che sia una canzone*, cit., p. 68.

¹⁴ Cfr. L. Coveri, *La canzone e le varietà dell'italiano. Vent'anni dopo (1990-2010)*, in A. Miglietta (a cura di), *Varietà e variazioni: prospettive sull'italiano. In onore di Alberto A. Sobrero*, Congedo Editore, Galatina 2012, pp. 107-17.

¹⁵ Coveri, *Le canzoni*, cit., p. 74.

Novanta, coincidenti con un atteggiamento non più conflittuale nei confronti del dialetto, atteggiamento che porterà al suo “sdoganamento”, le produzioni musicali nei diversi codici locali di numerose regioni italiane entrano prepotentemente nel “mercato” discografico. Sono anche anni in cui si percepisce, soprattutto tra le giovani generazioni, il senso di straniamento dovuto alla “distopia” del mondo globale. Così il dialetto, profondamente legato ai luoghi e al loro sentimento e con il suo “valore segno” superiore, ormai, al suo “valore uso”, diventa uno straordinario “dispositivo identitario” utile a simboleggiare e rimarcare il ritorno alle radici:

Credo che si possa trovare una possibile risposta a questa nuova tendenza [l’uso del dialetto nella canzone] nella rivalutazione e ricerca delle proprie radici, attraverso un linguaggio più antico dell’italiano stesso, un linguaggio che in qualche modo ne è l’antenato. È innegabile che il suono di queste lingue neoromanze (che noi chiamiamo dialetti) ci sveli i tesori più profondi della nostra civiltà e della nostra cultura, rendendo la realtà delle differenze culturali regionali italiane un arricchimento¹⁶.

Su questo sfondo si innestano molti degli scritti qui raccolti su *lingua/ canzone, identità*, nei quali l’ultimo elemento del tricolon viene talvolta lasciato sullo sfondo più o meno implicitamente, mentre in altri casi intrattiene un rapporto ora paradigmatico, ora sintagmatico con *lingua* e *canzone*. Alcuni saggi permettono di ricavare importanti informazioni sul riuso e sulla rivitalizzazione delle lingue “minori” nella canzone; altri evocano interessanti suggestioni sulla percezione (del mondo e di sé) di chi pratica il mestiere di “cantante”.

La raccolta si apre con uno scritto di Massimo Privitera che, guardando all’area francese, restituisce un quadro interessante sulle dinamiche socioidentitarie e sull’autorappresentazione artistica che emerge dalle autobiografie scritte da nove cantanti di café-concert tra la seconda metà dell’Ottocento e la prima metà del Novecento.

Seguono diversi saggi che propongono una mappa regionale, a macchia di leopardo, della canzone dialettale in Italia (o, se si preferisce, della canzone che non fa uso dell’italiano), con la presentazione di altrettanti casi di studio e con importanti incursioni anche nelle lingue di minoranza e nelle varietà gergali. Paolo Benedetto Mas e Silvia

¹⁶ Sono le parole di Carmen Consoli in risposta a una delle domande di un questionario volto a indagare le opinioni dei cantautori circa le ragioni del frequente uso, in tempi recenti, del dialetto nella canzone (cfr. R. Sottile, *Il dialetto nella canzone italiana degli ultimi venti anni*, Aracne, Roma 2013).

Giordano mettono a confronto due realtà linguistiche minoritarie del Piemonte, quella occitana e quella francoprovenzale, in rapporto al tema della canzone “dialettale”, con una particolare attenzione alla storia musicale delle due minoranze e alle interessanti realtà musicali presenti oggi sul territorio tra le quali spicca quella dei Lou Dalfin. Lorenzo Coveri, da oltre vent’anni attento osservatore delle dinamiche d’uso del dialetto nella canzone contemporanea, riflette sul plurilinguismo di Roberta Alloisio, artista genovese che nel suo più recente lavoro sulle *strade del tango* fonde felicemente il dialetto genovese con lo spagnolo d’Argentina. Sulla lingua delle canzoni di Pino Daniele si concentra qui Francesco Avolio mostrando come l’artista napoletano rappresenti, sul piano della lingua, un testimone attendibile, anzi estremamente fedele, delle condizioni e degli usi dialettali della zona di provenienza, pur avendo dato vita, sul piano musicale, a una vera e propria rivoluzione. Mirko Grimaldi “riparte” dai Sud Sound System per descrivere l’esperienza musicale salentina di oggi, indagando sulla qualità del dialetto impiegato nella canzoni di diversi artisti di quell’area e sulle modalità di sfruttamento del codice locale in rapporto all’italiano. Marta Maddalon, col suo lavoro sul riuso artistico del gergo dei calderai di Dipingnano, in Calabria, permette di riflettere sul fatto che l’italiano, potendo risultare carente sul piano espressivo o non riuscendo a ricoprire sempre e per tutti il ruolo di lingua condivisa, conduce a cercare e percorrere altre strade linguistiche che possono essere trovate perfino nella rivitalizzazione di un gergo di mestiere. Chi scrive tenta di mostrare come, in Sicilia, la scelta di usare il dialetto nelle canzoni, già di per sé connessa alla necessità da parte degli artisti di riferirsi al proprio spazio vissuto con una lingua diatopicamente marcata, si accompagni spesso al continuo riferimento ai luoghi fisici di quello spazio, nel tentativo di affermare e esprimere un’identità di luogo quale bisogno imprescindibile di contrastare la distopia dovuta alla globalizzazione. Giuseppe Paternostro e Vincenzo Pinello affrontano il tema della variabilità della lingua della canzone dal punto di vista diastratico – sinora poco studiato – chiamando in causa i fattori sociali della variazione linguistica anche per (ri)discutere un concetto complesso come quello di “canzone popolare”.

Nella sezione *Studi* Angela Landolfi si sofferma sulla scrittrice italo-somala Igiaba Scego che nel romanzo *La mia casa è dove sono* costruisce una nuova mappa geografico-identitaria, in cui la città di Roma, trasfigurata dalla storia e dalla geografia, assume una nuova fisionomia e diventa, anche, Mogadiscio. Nella sezione *Inediti* si propone, infine, l’autobiografia linguistica di Edoardo De Angelis, cantautore

romano (e produttore del primo album di Francesco De Gregori), che negli anni Settanta, all'interno dell'esperienza del Folkstudio, si provò anche nell'uso del romanesco con la canzone *Lalla*. Il racconto autobiografico che De Angelis offre del suo rapporto con la variazione linguistica, sempre posta in relazione con il suo statuto di cantautore, lascia anche emergere un'interessante autorappresentazione artistica e sociale che si collega idealmente a quelle presentate, nel primo saggio, da Massimo Privitera.