L’italiano della canzone

Umberto Fiori
30 Luglio 2018

Oltre alle più note come Arlecchino o Brighella, tra le maschere della commedia dell’arte ce n’è una apparentemente marginale ma altrettanto memorabile (almeno per me): il dottor Balanzone. Pingue e rubizzo, verboso, incappellato e paludato di nero alla maniera degli accademici, Balanzone incarna la figura del saccente, del pedante, del ciarlatano. All’occasione, è in grado di discettare su qualsiasi argomento; nel suo *latinorum*, anche i più terra-terra si sublimano, si gonfiano, si levano in volo sotto gli occhi stupiti dei villani. Di tortellini discute come si discuterebbe di teodicea o di macchie lunari.

Ecco: i libri sulla canzone – sempre più numerosi negli ultimi anni – mi sembrano caratterizzati da quello che chiamo “effetto Balanzone”.

Questo effetto – molto prevedibile, quasi inevitabile – nasce dal contrasto involontariamente comico tra la leggerezza (e a volte la futilità) dell’oggetto studiato e la gravità dei mezzi utilizzati per studiarlo. Sparare ai fringuelli col cannone. Lo studioso – che ha formato i suoi strumenti sulla tradizione letteraria più alta – si trova ad applicarli a “opere” che sembrano per loro natura estranee e anzi refrattarie a tanta serietà e profondità.

Lo scopo – si presume – è quello di legittimare culturalmente una produzione popolare a lungo ritenuta indegna di seria considerazione; il risultato però – nella maggior parte dei casi – è una goffa “nobilitazione” di prodotti che, peraltro, non hanno alcun bisogno di essere riconosciuti “dall’alto”: il loro riconoscimento “dal basso” è già sovrabbondante, e oltretutto quel presunto “alto” ha perso negli anni gran parte del suo prestigio e della sua autorevolezza.

A questo si aggiunge spesso il fatto che l’accademico di turno non riesce a nascondere il suo coinvolgimento personale, biografico, nell’oggetto della sua ricerca: quando studia un canto dell’Inferno è uno scienziato distaccato e imparziale, quando parla de *La donna cannone* di De Gregori fatica a far tacere il giovane *fan* che è in lui.

In questo quadro, il libro di Luca Zuliani appena uscito da Carocci, *L'italiano della canzone*, si segnala come una notevole eccezione. Zuliani, allievo di Mengaldo e docente di Linguistica nell'università di Padova, curatore del Meridiano dedicato a Giorgio Caproni e autore di importanti studi sulla letteratura (nonché di un precedente *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, 2009), riesce a parlare di canzonette con ammirevole rigore, evitando gli "effetti collaterali" cui accennavo. Oggetto del suo studio sono soprattutto gli aspetti formali, metrici, e in particolare le rime. L'argomento non è nuovo: il fatto che gli autori italiani di versi per musica debbano affrontare problemi tecnici come la scarsità di parole tronche nella nostra lingua ricorre tanto nelle interviste agli artisti quanto nell'ormai abbondante letteratura sulla canzone. Merito di Zuliani è la capacità di approfondire il problema per così dire "dall'interno", assumendo il punto di vista del paroliere, e di storicizzarlo evitando i *clichés* della critica (giornalistica e accademica). Il rapporto tra canzonetta e tradizione melodrammatica, ad esempio, che spesso viene semplificato e banalizzato, emerge qui in tutta la sua complessità: il lavoro del moderno paroliere (o cantautore) non è meccanicamente "figlio" di quello del librettista ottocentesco.

Analogie e differenze vengono sottolineate, argomentate e opportunamente illustrate con esempi, senza che mai il discorso si appesantisca. Altri luoghi comuni, come quello che vuole la canzone moderna erede diretta dell'epica e della lirica greca o dei trovatori provenzali (argomento caro a chi proclama la canzone "vera poesia del nostro tempo") vengono decostruiti serenamente, senza partiti presi. Del "divorzio" tra poesia e musica nella nostra letteratura, da Petrarca a Leopardi a Pascoli e oltre – argomento su cui in genere si sorvola – l'autore dà puntualmente conto fornendo esempi e motivazioni. Anche quando mette in campo accostamenti da brivido come quello tra una poesia di Petrarca, una di Montale, il libretto del *Nabucco* di Verdi e il testo di *Quando quando quando* di Tony Renis, Zuliani riesce a mantenere un distacco scientifico che è merce rara nella saggistica sulla canzone, e a dare la sensazione che quei raffronti siano necessari e opportuni non per cercare provocazioni o per dimostrare una certa tesi (la superiorità di un genere o di una tradizione rispetto all'altra, poniamo), ma per comprendere spassionatamente le differenze oggettive, tecniche e insieme culturali, tra due modi di far versi in italiano.

Un altro punto a favore di questo libro è la cura con cui i testi sono riportati. In genere, nella letteratura critica o storica degli ultimi anni, quelli delle canzoni

vengono trascritti, da giornalisti e studiosi, senza un criterio preciso, spesso con interventi arbitrari (e non dichiarati) sulla divisione in versi e su altri aspetti testuali, o addirittura con errori marchiani. Zuliani – da serio filologo – precisa opportunamente nell'*Introduzione* che "le canzoni verranno citate usando il testo cantato nella prima incisione – la cui data è posta sotto il titolo – con l'aggiunta di un minimo di punteggiatura (e talvolta con alcune parole evidenziate in corsivo, oppure accentate per evidenziarne il ruolo ritmico). Per alcuni testi verrà anche riportato un brano dello spartito, ricavato dalla stessa fonte. Se l'autore o gli autori della canzone sono diversi da chi la canta, verranno indicati tra parentesi".

Da lettore di lungo corso della letteratura sulla canzone, posso assicurare che questo scrupolo metodologico – apparentemente ovvio – è cosa rara.

Il quadro che emerge dall'analisi di Zuliani è quello di una canzone sempre più lontana – sul piano della versificazione – tanto dalla tradizione "colta" quanto dal parlato quotidiano, "naturale". In realtà, come sappiamo, a partire dagli anni '60 del secolo scorso, con cantautori come Paoli o Tenco, si è assistito a un riavvicinamento dei testi cantati alla lingua di tutti i giorni, e questo ritorno all'italiano comune si è riverberato nel corso degli anni anche sulla produzione più commerciale; ma nelle ultime generazioni di parolieri all'abbassamento della lingua si è accompagnato – sul piano metrico – un sempre più disinvolto ricorso a "licenze poetiche" di vario genere, che stravolgono la normale accentazione delle parole. La più clamorosa, sulla quale Zuliani si sofferma a più riprese, è la riaccentazione delle sdrucciole. Si tratta, in sostanza, della pratica – dovuta a esigenze musicali – di far gravare un accento secondario sull'ultima sillaba di una parola proparossìtona, facendola funzionare come una tronca: così, *mùsica* diventa *musicà*, *libìdine libidiné*, e via dicendo. Fino a qualche decennio fa, all'orecchio degli ascoltatori più esigenti, espedienti del genere bastavano a squalificare una canzone: solo il pop più commerciale li tollerava. Oggi –annota Zuliani – queste forzature vengono accettate – anzi ricercate e a volte apparentemente esibite – anche nell'ambito della produzione "di qualità". Come al pubblico dell'operetta suonavano "normali" versi come "Cos'è questo ondeggiar/ di profumati fior/ quest'eden che m'appar/smagliante di splendor" (*Il paese dei campanelli*, 1923), così il consumatore di canzoni del XXI secolo non sente nulla di stonato in un testo (di Cristiano Godano, dei *Marlene Kuntz*) dove gli accenti "naturali" delle parole si spostano secondo le esigenze della metrica musicale: "Fede che non sa/ che cosa fàrsené / della convàlidà/ della comunità" (*Il genio*, 2013).

Un capitoletto a parte è dedicato al *rap*, che costituisce, secondo Zuliani, “l’ambito di massima sperimentazione linguistica dell’attuale musica leggera”, proprio perché “non risente delle limitazioni che la melodia può imporre alla lingua italiana”. D’altra parte – osserva l’autore – “continua comunque a conformarsi a una base ritmica di tipo moderno, divisa in battute con accenti regolari, e quindi continua a presentare – anzi, spesso presenta in maniera più marcata rispetto alla canzone cantata – un altro tipo di artificiosità: la tendenza a misurare il tempo sugli accenti, ossia a costruire la propria struttura su successioni regolari di accenti linguistici (indotti dal ritmo sottostante), invece che procedere in base alle sillabe su un ritmo più libero, come sarebbe naturale in italiano”.

Nel *rap*, gli aspetti “tecnici” della versificazione vengono in primissimo piano, il lavoro sulla metrica è quasi maniacale. “È come – osserva Zuliani – se fosse riemersa un’altra volta una caratteristica che ha accompagnato nei secoli la poesia italiana, e che spesso le è stata rimproverata: il ‘formalismo’, ossia il lavoro sulla forma prima di ogni altra cosa, con il rischio di lasciarsi indietro, talvolta, il contenuto, o meglio, come s’usa dire in poesia, ‘l’urgenza dell’ispirazione’”.

Nelle *Conclusioni*, Zuliani offre una sintesi storica del rapporto tra musica e parole nella tradizione italiana: da un primato della parola (nei madrigali medievali e rinascimentali) si è passati (nel melodramma fino all’Ottocento) a un parziale compromesso con la musica. Con Verdi, il musicista prende il sopravvento sul librettista, ma il verso scritto resta comunque il punto di partenza. La svolta si ha nel Novecento, dove in ambito popolare si assiste a un deciso primato della musica: è dalla melodia, e dalle sue esigenze, che si parte per comporre i testi.

Infine, Zuliani esprime quello che – con grande correttezza – tiene a definire un *parere personale* sul rapporto tra lingua della poesia e lingua della canzone: “Anche se qui si è dato più risalto alle differenze, – scrive – la lingua della poesia e quella della canzone mostrano sotto molti aspetti di essersi evolute in parallelo. La canzone, però, è spesso in ritardo: elimina più tardi le forme della tradizione e ancora più tardi si avvicina a quel tipo di libertà formale e metrica che la letteratura conquista già all’inizio del Novecento. Infatti, solo da pochi decenni sono comuni forme di canzone che assomigliano davvero a una poesia moderna, e comunque nella canzone rimane un maggior grado di regolarità: il “verso

libero” è un concetto difficile da applicare alla cosiddetta “musica leggera”, dove il verso è, di necessità, innanzitutto una frase musicale”.

Con questo lavoro, Zuliani dà un contributo importante – mi pare – in direzione di una riflessione sulla canzone capace di “prenderla sul serio” senza “nobilitarla” inutilmente, capace di prospettare i suoi problemi “dall’interno”, riconoscendole il posto che le spetta, né più ne meno, nel quadro della cultura di oggi.

71wuazpfsml.jpg

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO