

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA
DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI
CORSO DI LAUREA TRIENNALE IN LETTERE MODERNE
TESI IN LINGUISTICA ITALIANA



LA LINGUA DELLE CANZONI
DI CLAUDIO BAGLIONI
[1980-1990]

Relatore:

Chiar.mo prof. Mirko Volpi

Correlatore:

Chiar.mo prof. Pietro Benzoni

Tesi di Laurea di

Luca Bertoloni

Anno accademico 2016-2017

*Dicevo, ch'era bello stare
insieme. Chiacchierare.*

*Sia
come sia, torno
a dirvi, e di cuore, grazie
per l'ottima compagnia.*

(Giorgio Caproni)

A mia nonna Edmea... grazie.

*Sogna, ragazzo, sogna,
ti ho lasciato un foglio sulla scrivania,
manca solo un verso a quella poesia,
puoi finirla tu...*

(Roberto Vecchioni)

INDICE

Premessa	6
I. Introduzione	
1.1. Storia dell'italiano della canzone.....	7
1.2. Studi sulla lingua della canzone italiana.....	12
1.3. Claudio Baglioni	14
II. La lingua di Claudio Baglioni	
2.1 Gli anni '70	17
2.2 1980-1990	18
2.2.1. Strada facendo, 1981	18
2.2.2. La vita è adesso, 1985	19
2.2.3. Oltre, 1990.....	21
2.4. L'evoluzione linguistica	23
2.5. Gli anni '90 e 2000	24
III. Verso la poesia	
3.1. Verso il passato	27
3.1.1. Allocuzione al <i>tu</i> dell'amata	28
3.1.2. Elisioni e troncamenti.....	29
3.1.3. Forzata poetizzazione del linguaggio	30
3.2. La grammatica ermetica.....	32
3.2.1. Sintassi nominale.....	34
3.2.2. Sostantivo assoluto e soppressione degli articoli	39

3.2.3. Plurali in luogo di singolari	40
3.2.4. Metafore, analogie e accostamenti	42
3.2.5. Altri tratti ermetici.....	45
3.3. Parestesia e zeugma	46
3.4. Fonosimbolismo.....	48
3.5. Verso puntello.....	51
IV. Verso la prosa	
4.1. Verso la lingua della prosa.....	55
4.2. Il conformismo grammaticale	55
4.3. “Val più la metrica che la grammatica”	58
4.4. Mimesi del parlato	59
4.4.1. Elementi grammaticali	59
4.4.2. Elementi pragmatici	61
4.4.3. Scelte lessicali	65
4.5. Il lungo periodo.....	69
V. Conclusioni	73
Bibliografia	76
Ringraziamenti.....	82

PREMESSA

Questo lavoro nasce dalla possibilità di coniugare due mie grandi passioni: quella per la canzone d'autore italiana e quella per la storia della lingua italiana (disciplina che oggi prende il nome di *linguistica italiana*). Fin da piccolo sognavo di poter decifrare i significati nascosti delle canzoni, sorpreso sia dalla quantità di figure retoriche che alcuni testi nascondevano, sia meravigliato dalla potenza comunicativa di questo strano medium, che nel brevissimo intervallo di tempo di 3-4 minuti riesce a comunicare, attraverso due sfere completamente separate come la musica e le parole, sensazioni uniche, in un prodotto, la *canzone*, che è *sinolon* perfetto di quella musica e di quelle parole (e spesso anche dell'interpretazione di quel determinato artista). Questa passione è nata in me negli anni della scuola media, quando per la prima volta analizzavo le poesie di Pascoli e di Foscolo, e scoprivo le prime metonimie, metafore, allitterazioni e echi fonosimbolici, e nello stesso tempo scoprivo le canzoni di Fabrizio De Andrè, ed ero sorpreso sia dalle belle rime bacciate o alternate de *La guerra di Piero*, sia dalle ardite metafore di tanti brani più recenti, tra cui la bellissima immagine di *Prinçesa*, usata per descrivere un uomo diventato donna e costretto a prostituirsi per vivere («Sorriso tenero di verde foglia / dai suoi capelli sfilo le dita / quando le macchine puntano i fari / sul palcoscenico della mia vita / dove tra ingorghi di desideri / alle mie natiche un maschio si appende, / sulla mia carne e tra le mia labbra / un uomo scivola e un altro si arrende»).

Negli anni dell'università ho scoperto la bellezza della storia della lingua italiana, sia nei suoi aspetti più tecnici (l'evoluzione della fonetica della nostra lingua e di tutte le sue bellissime varianti vernacolari) che nei suoi aspetti culturali, scoprendo come tutti i tipi di mutazione evolutiva che riguardano le parole, da quelle fonetiche a quelle grammaticali fino a quelle semantiche, insieme sono specchio della storia del nostro paese. Le parole insomma sono una lente dalle quali si può guardare il mondo e scoprirne i misteri più segreti. Grazie a questa passione è nata questa tesi di laurea triennale, che indaga la lingua della canzone italiana, riconosciuta dai linguistici come una delle lingue prioritarie nel definire il folklore e la società italiana del secondo Novecento, con implicazioni con la lingua (e le tematiche) della nostra grande letteratura, ma con molte implicazioni sociali e anche di carattere prettamente filosofico.

CAPITOLO I

INTRODUZIONE

1.1 Storia dell'italiano della canzone

La sera del 29 gennaio 1958 Domenico Modugno, cantando sul palco del casinò di Sanremo *Nel blu, dipinto di blu*¹, diede una scossa che fece vacillare l'assetto tradizionale della canzone italiana. Quel giorno è stato identificato da alcuni critici con la «vera data d'inizio della canzone d'arte moderna italiana» (Jachia 1998, pp.12-13): Gianni Borgna, tra i più importanti storici della canzone italiana, definisce *Volare* la «canzone della svolta», denunciando lapidario il modo con cui questa, «spazzando via un decennio di retorica, annunci l'avvento di un'epoca nuova»². Il brano porta con sé due grandi innovazioni, che segnano uno scarto con la tradizione precedente: un «testo [particolarmente] surreale», che si distacca dalla retorica moralista e pseudo-realista del periodo, e una «performance tra recitato e urlato, accompagnata da una gestualità liberatoria» (Mossa 2013, pp. 42-43). Dal punto di vista linguistico non si evidenziano però innovazioni significative, difatti siamo ancora di fronte ad un brano che segue una precisa grammatica compositiva, che da decenni vigeva sulla scrittura delle canzoni, e che induceva tra l'altro al rispetto sacrale della rima, all'alterazione dell'ordine delle parole senza una precisa scelta stilistica e alla conclusione del verso con parole accentate³.

Quando si parla di *canzone* si intende «un tipo di composizione poetico-musicale assai vario e mutevole, anzitutto sul piano della forma, ma sempre e comunque caratterizzato dall'incontro e dalla mutua interazione fra due elementi testuali che a loro volta rimandano a due diversi sistemi linguistico-espressivi: [...] un “testo verbale” e [...] “un testo musicale”» (La Via 2011, p. 11). Con *Volare* nasce a tutti gli effetti la *canzone italiana moderna*.

¹ Più nota come *Volare*, scritta insieme a Franco Migliacci.

² BORGNA 1985, p. 58.

³ Cfr. ANTONELLI 2010, p. 34.

Il 1958 è infatti al centro della tradizionale periodizzazione⁴ della storia della canzone italiana: la prima fase prende il nome di *pre-Modugno* e inizia agli albori del 900; la seconda, la *fase dei cantautori*, prende il via nel 1958 e copre all'incirca gli anni '60 e '70; la terza, che va dagli anni '80 fino alla metà degli anni '90, è caratterizzata, usando le parole di Lorenzo Coveri, uno dei più autorevoli studiosi della lingua delle canzoni, «da una fuga dal linguaggio quotidiano attraverso soluzioni varie»⁵.

Il *canzonettese* (Antonelli 2010), nome con cui alcuni studiosi definiscono la lingua della canzone, in particolare della canzone di larga diffusione, segue dai primi del Novecento fino agli anni '50 una precisa grammatica compositiva, condivisa pienamente dagli autori di *Volare*, a cui appartengono le caratteristiche prima elencate. Fondamentale è il rispetto della *mascherina*, lo «schema soggiacente» (Antonelli 2010, p.33) al testo di canzone: una sorta di schema metrico in cui gli accenti musicali si appoggiano alle sillabe toniche. Proprio per il rispetto della mascherina è quasi obbligatorio terminare il verso con una sillaba tonica, perché, come suggerisce Mogol, «spesso una frase musicale termina con l'accento sull'ultima nota»⁶. Questa necessità spiega alcune infrazioni nel canzonettese rispetto alla norma linguistica dell'italiano: forme tronche di passati remoti o di futuri in abbondanza, *che* polivalenti, inversioni, enjambement privi del valore di spezzatura, parole zeppe (ossia superflue) aggiunte per far tornare il conteggio ritmico, monosillabi finali. Questa fase si può definire *archetipo*⁷: una sorta di principio primo sul quale si modelleranno le fasi seguenti della storia della canzone.

Con la successiva *fase dei cantautori* emergono le prime vere novità linguistiche, che tracciano una linea di confine con la grammatica che aveva dominato fino ad allora. Tra le novità di rilievo si ricordano l'assenza (o il limitato uso) di rime e di troncamenti, l'inversione dell'ordine delle parole originata soprattutto da intenzioni stilistiche, la presenza molto ridotta di monosillabi (sempre per rispettare la mascherina), la presenza abbondante di echi della lingua parlata: un ottimo esempio è *Il cielo in una stanza* di Gino Paoli, 1960. Questo modello subisce una grossa impennata alla fine degli anni '60, gettando le basi del

⁴ ANTONELLI 2010 propone una periodizzazione leggermente diversa, come anche il recentissimo TALANCA 2016, che allega anche una proposta di canone di autori dagli anni '60 ai primi anni 2000.

⁵ COVERI 1992, p. 156.

⁶ Intervista riportata in ZULIANI 2009, p. 36.

⁷ Terminologia in ANTONELLI 2010, p. 233, così la terminologia seguente.

nuovo standard nel decennio successivo. La novità linguistica in questi anni agisce su due spinte diverse: verso la lingua parlata da un lato e verso la lingua poetica dall'altro. Per quanto riguarda il versante del parlato si deve per esempio ai testi di Mogol per Battisti l'inserimento di frammenti di dialogo: uno dei primi esempi è *Comunque bella*, 1972; la tendenza viene poi perfezionata da Claudio Baglioni in *Questo piccolo grande amore*, 1972, brano caratterizzato da «una lingua spontanea» (Telve 2008, p. 149) senza alcun tipo di inarcatura poetica, con dialoghi e lessico caratteristici dell'adolescenza. Sono invece i tratti di quella che Pier Vincenzo Mengaldo ha definito «grammatica ermetica»⁸ i fattori innovativi che agiscono sul versante della lingua poetica: soppressione degli articoli, uso dei plurali in luogo di singolari, uso libero delle preposizioni, in particolare del *di*, sinestisie, forti analogie; i protagonisti di questa evoluzione sono i cantautori. La *prima generazione* dei cantautori ha prodotto la fucina originaria della canzone moderna, inscrivibile cronologicamente negli anni '60 e collocabile nell'area di Genova e dintorni: si tratta della *scuola genovese* di Gino Paoli, Luigi Tenco, Sergio Endrigo, Bruno Lauzi e Fabrizio De Andrè, i cosiddetti «cantautori del malessere»⁹, che rivolgono la loro attenzione «a tematiche esistenziali e anticonformiste in aperta critica all'Italia del boom economico» (Mossa 2013, p. 44), e che impongono «una fisionomia decisamente rinnovata alla canzone d'autore, raccogliendo l'eredità del canto nord-americano e degli chansonnier francesi»¹⁰. A questi cantautori, e al gruppo torinese dei Cantacronache¹¹, che «avanzano la modesta proposta di provare a fare canzoni anche con veri scrittori come Calvino e Fortini» (Giovannetti 1996, p. 727), è attribuibile anche «un deciso abbassamento di tono nel lessico, che diventa umile, quotidiano e vicino al parlato» (Coveri 2011, p. 72). A codificare definitivamente i nuovi tratti saranno però i cantautori di *seconda generazione*, come Francesco De Gregori, Claudio Baglioni, Edoardo Bennato, Eugenio Finardi, Roberto Vecchioni, Francesco Guccini e Antonello Venditti.

Questo nuovo codice, definito *prototipo*, diventa standard negli anni '80, quando vengono applicate le *soluzioni varie* di cui parla Coveri. Se da un lato infatti alcuni cantautori, come De Gregori e Baglioni, innovano stile e linguaggio proseguendo il percorso intrapreso nel

⁸ MENGALDO 1991, p. 137.

⁹ SCHWEIGHOFER 2010, p. 10.

¹⁰ GIOVANNETTI 1996, p. 728.

¹¹ Storia del gruppo in BORGNA 1985 e in MOSSA 2013, riferimenti anche in COVERI 2011.

decennio precedente, altri invece tendono a contaminare tratti della grammatica delle origini come il passato remoto, emarginati nella fase dei cantautori, con tratti ermetici sempre più marcati, creando una «canzone sempre più post moderna» (Giovannetti 1996, p. 729): un buon esempio sono i testi di Pasquale Panella per Lucio Battisti. Una terza soluzione invece è quella dello svilimento stesso dei tratti poetici, che perdono il loro significato originale e trasformano la lingua in uno *stereotipo* a cui tutti gli autori cercano in qualche modo di ricondurre i propri testi. Questa tendenza è affiancata ad un ancora più deciso ritorno al passato: si pensi ad un brano tra i più celebri del periodo, *Più bella cosa* di Eros Ramazzotti, che si presenta già nel titolo con una forte inversione.

La contaminazione post-moderna nella canzone di consumo raggiunge il suo culmine a fine anni '90 nell'opera di *Elio e le storie tese*, che «riprende la lezione del rock demenziale [...] con testi di un umorismo surreale, che scaturisce dal cortocircuito di materiali linguistici disparati» (Coveri 2011, p. 74) anche in brani di grande successo come *La terra dei cachi*, 1997. La fine degli anni '90 coincide con la crisi della canzone d'autore che, persi i suoi tratti distintivi delle origini, si confonde con altri generi più saldi nella loro fisionomia. Da questi infatti arrivano alcune interessanti novità che faranno sistema negli anni 2000, come la lingua del rap. Appartenente al più ampio movimento dell'hip-hop, si affaccia in Italia tra gli anni '80 e '90, permettendo l'affrancamento dalla mascherina, l'apertura ai dialetti in funzione non più solo folkloristica¹² e il ricorso a un linguaggio giovanile; il modello è Jovanotti con l'album *Giovani Jovanotti*, 1989, ma il fenomeno dilagherà ben oltre le canzoni rap.

Oggi si possono evidenziare due tendenze principali in contrasto tra loro, che contrappongono da un lato i testi pensati (quasi) al solo scopo di accompagnare la musica, e testi invece che esibiscono (o addirittura ostentano) la propria elaborazione linguistica. Alla prima tendenza appartengono la maggior parte delle canzoni che riempiono le classifiche odierne, da quelle di Laura Pausini, immediate e ricche di inversioni, di troncamenti in fine verso e monosillabi, a quelle dei Negramaro, dove tornano troncamenti come *sol e pensar*, fino a quelle di Tiziano Ferro, di cui è stata notata «la lingua “verosimile” [...] e sorprendentemente più vicini alla norma di quanto si pensi» (Coveri 2011, p. 75). La

¹² Antesignano di questa tendenza è l'album *Creuza de mă* di Fabrizio De Andrè, 1984.

seconda tendenza, più rara nelle classifiche, può essere esemplificata, per limitarci solo ad alcuni nomi, dalla ricerca di Caparezza, Niccolò Fabi e Daniele Silvestri, che lavorano sull'elaborazione sia linguistica che fonetica dei loro testi per musica¹³, o da Carmen Consoli, che nella sua ricerca «rompe definitivamente con la tradizione canzonettistica: mai come nelle sue composizioni la musica appare al servizio del testo, e non viceversa»¹⁴. Resta ancora vivo il gusto per la contaminazione post-moderna esploso negli anni '90, che raggiunge il suo culmine nei primi decenni del duemila in *Occidentali's Karma*, brano con cui Francesco Gabbani vince il Festival di Sanremo nel 2017: il testo si presenta come una «filastrocca zeppa di nonsense e di stereotipi» (Coveri 2017), con un plurilinguismo che va dal sanscrito al francese, e con uno spiccato citazionismo che Coveri definisce “manieristico”; il testo riesce nell'intento di svecchiare il canzonettese del Festival, che da sempre si può considerare «il termine di paragone per saggiare temi, stilemi, lessico e strutture linguistiche più in linea con la tradizione, rispetto a soluzioni alternative, di solito esterne al festival» (Bozzola 2014, p. 326), portando al successo stilemi che nella lingua della canzone (soprattutto d'autore) stavano prendendo piede a partire dagli anni '80.

¹³ Cfr. ANTONELLI 2010, p. 239.

¹⁴ COVERI 2011, p. 74.

1.2 Studi sulla lingua della canzone italiana

La canzone ha saputo cogliere le occasioni di colloquio con ceti estesi e multilingue, anzi percorrerle e scomodarle potentemente. Nessuno stupore dunque che essa abbia un ruolo di primo piano, forse il massimo, nello stratificarsi del nuovo folklore.¹⁵

Questa affermazione di Tullio De Mauro, tratta dalla prefazione al fondamentale lavoro di Gianni Borgna (Borgna 1985), evidenzia l'interesse crescente degli studi linguistici per la lingua della canzone. Interessanti saggi sono raccolti da Lorenzo Coveri nel 1996¹⁶: in particolare Roberto Vecchioni si sofferma sull'analisi della canzone come figlia dei tempi, di quel secondo Novecento che ha prodotto «un'orgia di espressionismo» (Vecchioni 1996, p.9); De Mauro¹⁷ invece accenna alle numerose fonti letterarie di Fabrizio De Andrè e scomoda Cesare Pavese per le liriche di Luigi Tenco o Gino Paoli, riflettendo inoltre sul ritardo di cinquant'anni con cui la quotidianità linguistica dei lirici italiani, da Saba al Montale di *Satura*, è entrata nella lingua della canzone rispetto al versante letterario.

Molto utile per questo lavoro è stata la raccolta¹⁸ dei frutti dell'esperienza di un seminario sulla lingua delle canzoni del 1991-1992 tenuto all'università *La Sapienza* di Roma dal linguista Luca Serianni: saggi di carattere monografico alcuni, tra cui una monografia sullo stesso Baglioni, più generici altri, tutti che intendono dar conto «del panorama degli ultimi trent'anni» della lingua della canzone (Serianni 1994, X).

Più recentemente è stata pubblicata dal *Centro Studi Fabrizio De Andrè* una raccolta di saggi a cura di linguisti, scrittori, giornalisti e italianisti, che raccoglie anche gli atti di un convegno sul tema svoltosi alla Facoltà di Lettere dell'Università di Siena nell'ottobre del 2007. Tra i saggi della raccolta segnalo il lavoro in Deregibus 2009, in cui, oltre alla canonica periodizzazione, viene dedicato spazio alla considerazione della forma espressiva della canzone, riflettendo sulla «svolta di tipo linguistico» in cui «resta [...] l'uso del linguaggio quotidiano, ma affiancato [...] alla liricità [...] di segno totalmente differente rispetto a quella aulica e fasulla degli anni Cinquanta»¹⁹. Segnalo anche un saggio in cui si abbozza la definizione di *neometrica*, riferendosi al sistema che «da una quarantina d'anni [...] presiede alla composizione di molti versi di canzoni italiane», che avrebbe «soppiantato

¹⁵ DE MAURO 1985, riportata in COVERI 1996, p. 7.

¹⁶ In COVERI 1996, a cui seguono altri studi dello stesso autore, come COVERI 2011.

¹⁷ DE MAURO 1996.

¹⁸ BORGNA, 1994.

¹⁹ DEREGIBUS 2009, p. 22.

il modello ereditato dalla vetusta tradizione isosillabica (e melodrammatica) nazionale» (Giovannetti 2009, p.152).

Per quanto riguarda la metrica, molto interessante è un lavoro di Paolo Zuliani²⁰, che contiene una profonda indagine sul rapporto tra versificazione e musica, dagli endecasillabi petrarcheschi alla musica contemporanea, illustrando gli schemi metrici soggiacenti tutt'oggi alla scrittura delle canzoni. Sulla stessa lunghezza d'onda è il lavoro in *La Via*, 2006, che esplora il rapporto, soprattutto a livello di composizione, tra il testo per musica e il testo musicale nella storia italiana, evidenziando differenze (e parentele) tra i testi di canzone e la poesia²¹.

Dal punto di vista letterario è particolarmente interessante il recentissimo studio del giovane studioso Francesco Ciabattoni²², che indaga il retroterra letterario di diversi cantautori italiani, da quelli i cui riferimenti letterari sono espliciti ed esplicitati (Branduardi, Guccini, Vecchioni e De Andrè) a quelli in cui i riferimenti sono meno evidenti (Baglioni e De Gregori). Segnalo inoltre un breve saggio di Paolo Giovannetti²³, significativamente contenuto all'interno del quarto volume del monumentale *Manuale di letteratura italiana* del 1993, a cura di Franco Brioschi e Costanza Di Girolamo, in cui si cercano le origini della canzone italiana tra le arie del melodramma, nella riforma verdiana e nelle romanze.

L'analisi linguistica di Giuseppe Antonelli²⁴ è invece particolarmente attenta, ed è stata molto utile per questo lavoro: il linguista passa in rassegna un corpus contenente le mille canzoni italiane più vendute tra il 1958 e il 2007, analizzandole dal punto di vista puramente linguistico, evidenziando i debiti che hanno nei confronti sia della lingua parlata che della tradizione poetica italiana, indagandone nel dettaglio anche l'evoluzione lessicale. Per quanto riguarda la resa del parlato nella lingua della canzone segnalo anche il breve ma interessante contributo di Stefano Telve²⁵, che raccoglie una serie di esempi di ripresa nella canzone di alcuni stilemi del parlato. Il recentissimo lavoro di ricerca di Paolo Talanca (Talanca 2016) offre invece una proposta di canone letterario della canzone italiana,

²⁰ ZULIANI 2009.

²¹ Per un approfondimento della questione cfr. l'interessante lavoro sul rapporto tra la metrica libera della poesia novecentesca e la metrica della canzone in MOSSA 2013.

²² CIABATTONI 2016.

²³ GIOVANNETTI 1993.

²⁴ ANTONELLI 2010.

²⁵ TELVE 2008.

annoverando tra gli altri Claudio Baglioni²⁶, delineando criteri estetici e motivazioni e stilando una lista di autori ed opere.

1.3 Claudio Baglioni

Se Guccini è il Carducci della musica popolare italiana [...], e De Gregori ne è forse l'Ungaretti [...], Baglioni se ne sta, o meglio se ne stava [negli anni giovanili] tra Pascoli e Gozzano: con una sua precisione linguistica, con un distinguibile amore per le parole, con una sensibilità per la metrica²⁷.

Claudio Baglioni appartiene alla seconda generazione dei cantautori. Legato, come Riccardo Cocciante, Rino Gaetano, Renato Zero e Lucio Battisti, al *movimento romano*, a sua volta imparentato con la *scuola romana*²⁸, composta da quei cantautori che si riunivano a Roma nel Folk Studio di Amilcare Rambaldi, nasce a Roma il 16 maggio 1951 ed esordisce in giovane età con il brano *Annabel Lee*, ricavato dall'omonima poesia di Edgar Allan Poe. La grande fama arriva nel 1972 con *Questo piccolo grande amore*, album che consacrerà il suo successo presso il grande pubblico: l'omonimo brano infatti diventa «un irripetibile momento di sintesi tra canzone popolare, classicità di composizione e rappresentazione di un'epoca»²⁹. Segue una serie di album di successo di tematica in gran parte amorosa, tra cui *E tu* (1974) e *Sabato pomeriggio* (1975); nel 1977 con *Solo*, concept album sulla solitudine, inizia a maturare tematiche e prospettive differenti e più profonde, con un «approccio più intimo e riflessivo» (Talanca 2016, p. 186). Nel 1981 la sua carriera vive il vero momento di svolta con la pubblicazione di *Strada facendo*, che ottiene un successo trionfale grazie a brani che appaiono «di un'inedita naturalezza e intensità» (Liperi 1999, p. 410); vive successivamente un lungo periodo di assenza dal mercato discografico, a cui seguirà nel giugno del 1985 la pubblicazione di *La vita è adesso*, album in cui si manifesta di nuovo una profonda evoluzione sia nei testi che nelle musiche. Nel 1988, all'apice del successo, Baglioni viene sonoramente fischiato nella tappa italiana di *Human Rights Now*, una manifestazione di musica internazionale svoltasi allo stadio comunale di Torino e promossa da Amnesty International. Questo episodio condizionerà la sua produzione successiva: nel 1990 pubblica il doppio album *Oltre*, in cui si dimostra musicista attento con una sensibilità

²⁶ Cfr. TALANCA 2016, pp. 186-192.

²⁷ BERSELLI 1999, p. 139.

²⁸ LIPERI 1999, pp. 408-409.

²⁹ MONTI 2003, p. 40, da cui sono desunti anche tutti i dati biografici.

descrittiva arricchita e con sentimenti inediti per la sua poetica tradizionale, facendo affiorare nuovi stati d'animo come la malinconia e l'ironia. Questo album appartiene ad una sorta di trilogia del tempo: *Oltre*, come ha dichiarato lo stesso Baglioni³⁰, rappresenta il passato, *Io sono qui* (1995)³¹ il presente e *Viaggiatore sulla coda del tempo* (1999) il futuro. Sono questi gli anni delle sperimentazioni, che segnano «un repentino mutamento di linguaggio, fattosi più ermetico e privato, con [...] una componente di sfida anticonformista»³². Terminate queste fatiche ritorna a un linguaggio più semplice e a tematiche più leggere, in grande maggioranza amorose, con *Sono io* (2003), album che porterà in giro per l'Italia con un'innovativa tournée, portando a complimento un percorso di innovazione della macchina spettacolare organizzando una serie di concerti in cui «la tradizionale barriera tra artista e pubblico, che contraddistingue la *performance*, viene superata: la gente comune diventa artista, e l'artista gente comune» (Benetello 2003, p. 3); dieci anni dopo pubblica *Con voi* (2013), attualmente il suo ultimo album di inediti, un disco miscelanea che raggruppa le fasi di tutta la sua carriera, dal lirismo di *Dieci dita* al linguaggio criptico e sognante di *E noi due là*, fino allo stile scanzonato e pseudo-giovanile di *E chi ci ammazza*. Nel 2009 fa il suo esordio come narratore pubblicando il romanzo *Q.P.G.A.*³³; nel 2015 pubblica il volume *Inter Nos*, nel quale raccoglie alcuni post precedentemente pubblicati su Facebook, ammettendo egli stesso uno scarto tra la scrittura per canzone e la scrittura tradizionale. Infatti lo stile di cui era stato antesignano nelle canzoni degli anni '80 sembra perdersi nel medium della carta stampata³⁴.

Baglioni ha rappresentato il versante più melodico e meno elitario della canzone italiana; diversi sono infatti i cantautori che dopo anni si ispirano ancora al suo modo di scrittura. Nella prima fase della carriera il tema predominante è l'adolescenza, dipinta con i giusti colori nei suoi momenti cruciali, inserita in strutture tradizionali di canzoni che «riproducono il parlato quotidiano giovanile con sintassi nominale, inserti dialogici e

³⁰ Affermazione in CAGGIANI 2010, p. 151.

³¹ Segnalo un importantissimo studio su quest'album in MAURONI 2011: quattro canzoni dell'album (*Le vie dei colori*, *Bolero*, *Fammi andar via*, *Io sono qui*) vengono accuratamente analizzate dal punto di vista fonetico, sintattico, lessicale e retorico; il lavoro è introdotto da un saggio sull'uso della canzone nell'apprendimento della lingua italiana come L2, e i testi sono seguiti da una serie di esercitazioni pratiche. Il contributo permette anche una comprensione dell'evoluzione linguistico-formale dei testi di Baglioni a metà degli anni '90.

³² VECCHIONI 2000, voce online.

³³ Ispirato al disco *Questo piccolo grande amore*, 1972, ripubblicato con nuovi arrangiamenti, modifiche nei testi e nuovi brani nel 2009 da Sony con il titolo acronimo *Q.P.G.A.*.

³⁴ Si confronti l'analisi in ANTONELLI 2015.

colloquialismi»³⁵, fatto per altro inusuale per le canzoni dell'epoca. Il cantautore romano ha già chiaro infatti a inizio carriera «l'importanza di adeguare la lingua delle sue canzoni ai contenuti del testo» (Calderoni 1994, pp. 122-23). Nelle prime canzoni «c'è tutto quello psicologismo, con i sentimenti che si proiettano sulle parole, [...] in cui il materiale e l'immaginario, il corporeo e il desiderato, il concreto e l'astratto si fondono»³⁶.

Da una tematica prevalentemente amorosa le sue canzoni iniziano a cambiare gradatamente prospettiva: Asor Rosa descrive questa evoluzione sottolineando che Baglioni, «tenendo duro, ha chiarito progressivamente il suo disegno, prendendosi la rivincita su quell'ambiente culturale che inizialmente gli era ostile»³⁷. Il cantautore inizia ad esplorare diversi aspetti dell'umanità, in particolare quella appartenente al mondo della sua città, Roma, fino ad indagare nel profondo categorie simbolo dell'eterna condizione umana. La sua lingua si evolve con l'evolversi dei contenuti: tra gli anni '80 e '90 la ricerca linguistica lo porta a confrontarsi con la tradizione poetica italiana del primo Novecento, in particolare con quella temperie stilistica che proviene dai simbolisti e, attraversando i vociani, sfocia nell'ermetismo di Salvatore Quasimodo, Alfonso Gatto e Mario Luzi. Baglioni «per certi versi, è stato il primo»³⁸ a sperimentare la nuova grammatica per canzone, applicando «con diligenza quasi scolastica» (Antonelli 2010, p. 110) diversi tratti della *grammatica ermetica*, ritagliandosi un ruolo-chiave nella nascita e nello sviluppo del nuovo standard che, nato nella seconda metà degli anni '70, inizierà nel decennio successivo a dominare anche le classifiche.

³⁵ COVERI 2011, p. 73.

³⁶ BERSELLI 1999, p. 142.

³⁷ L'intervento di Asor Rosa è del 12 gennaio 2005, in occasione della presentazione del cofanetto *Claudio Baglioni. Parole e canzoni*, Einaudi (curato da Vincenzo Mollica), tenutasi all'*Università La Sapienza* di Roma; il volume raccoglie per la prima volta tutti i testi delle canzoni di Baglioni editi fino a quel momento. L'intervento è riportato non integralmente in CESARO 2015, V.

³⁸ ANTONELLI 2015.

CAPITOLO II

LA LINGUA DI CLAUDIO BAGLIONI

2.1 Gli anni '70

Questo piccolo grande amore era nato come storia d'amore di due ragazzi, poco più che adolescenti, [...] che avevano intorno il mondo di oggi, con la scuola, le manifestazioni politiche, [...] la famiglia coi genitori, il servizio militare, il giro di amici, tutte cose che però ruotavano intorno alla storia d'amore di questi due, [...] e tutto il resto era vissuto nell'ottica di questa storia³⁹.

Tutta la prima fase della carriera di Baglioni è costellata da una serie di album di forte carattere narrativo, con una sintassi di tipo colloquiale improntata su scelte di imitazione del parlato che negli anni '70 iniziano a tempestare la lingua della canzone dopo la rivoluzione dei cantautori⁴⁰. Le location di ambientazione degli album sono tutte legate ad ambienti familiari, ricchissime di toponimi (dall'onnipresente Roma, le cui vie e piazze sono sfondo di *Questo piccolo grande amore* del 1972, fino ad arrivare ai luoghi di villeggiatura come Agordo o luoghi a cui è particolarmente legato come il lago di Misurina), in un linguaggio che, partendo da un impianto colloquiale, si rifà soprattutto ai modi di dire amorosi e adolescenziali. È infatti a quella fascia d'età che si rivolgono le prime storie d'amore, anche se fin da subito le storie tendono ad assumere un valore universale. Il mondo che circonda gli adolescenti resta da sfondo, la storia viene narrata nelle «sue possibilità drammatiche, con un taglio quasi cinematografico, ricco di dialoghi»⁴¹ (*Battibecco*, sempre da *Questo piccolo grande amore*, è una vera e propria discussione di gelosia cantata in duetto). *Questo piccolo grande amore*, la canzone eponima dell'album, ha infatti «un testo a suo modo perfetto: per l'assenza di qualunque inarcatura poetica, per l'alternanza tra la sintassi nominale delle descrizioni e la sintassi mossa del vissuto, per l'accorta distribuzione degli inserti di discorso diretto e di una fraseologia più adolescenziale che colloquiale»⁴². Questo tipo di stile di riecheggiamento del parlato, con diverse cadute nel romanesco⁴³ viene gradatamente abbandonato da Baglioni. Dal 1980, dopo una progressione lenta ma continua,

³⁹ BAGLIONI 1978, p. 29.

⁴⁰ Alcuni di questi tratti saranno analizzati nel cap. 4.

⁴¹ BAGLIONI 1978, p. 29.

⁴² ANTONELLI 2010, p. 235.

⁴³ Del romanesco si parlerà nel cap. 4.

la sua lingua si evolverà, insieme alle tematiche, grazie soprattutto all'influenza della grammatica ermetica, aprendosi ad fase completamente nuova.

2.2 1980-1990

È proprio nel decennio che va dal 1980 al 1990 che la lingua di Baglioni si inserisce a pieno titolo nelle novità linguistiche che, dalla fine degli anni '70, stavano di nuovo rinnovando la grammatica del canzonettese, dopo la prima sterzata data dai cantautori. Dal punto di vista strettamente sincronico Baglioni in questi anni inserisce nei testi una «poderosa poetica» (Talanca 2016, p. 189) resa possibile grazie ad un mutamento di carattere spiccatamente linguistico, che si unisce ad un rinnovamento graduale dal punto di vista musicale. Dal punto di vista diacronico questa evoluzione incarna uno dei tentativi di innovazione della lingua della canzone, che in Baglioni assume soprattutto in questi anni caratterizzazioni decisamente proprie e individuali, concorrendo a creare uno stile riconoscibile, che sarà oggetto di ricerca di questa tesi.

2.2.1 Strada facendo, 1981

Strada facendo è il primo album della seconda fase della carriera di Baglioni: dopo anni di attività discografica frenetica (sette album in otto anni) seguono infatti tre anni di pausa, che precedono la sua pubblicazione. Pubblicato nel 1981 da CBS in versione 33 giri, l'album vede Geoff Westley, ex pianista dei Bee Gees, nel ruolo di arrangiatore, mentre Claudio Baglioni è l'unico autore accreditato di tutte le musiche e di tutti i testi. Nel 2011 la Sony pubblicherà una nuova versione dell'album in tre dischi, contenente i brani originali rimasterizzati e versioni live o rifatte in studio, già edite o inedite, delle stesse canzoni.

L'album è composto da dodici tracce: otto sono canzoni tradizionali⁴⁴, quattro invece sono canzoni più brevi formate da una o due strofe che si muovono su una musica sempre uguale suonata solo da una chitarra. Questi brani hanno titoli numerici in progressione (1, 2, 3, 4) e

⁴⁴ Per *canzoni tradizionali* si intende quelle canzoni che superano i tre minuti, suonate da più di uno strumento e che sono formate o da strofe tutte uguali (la ballata) o dall'alternarsi di strofe, ritornelli e riff musicali.

sono di carattere prettamente autobiografico: raccontano difatti la vita dell'autore dalla nascita fino ai 16 anni, attraverso alcuni aneddoti slegati tra di loro. Nelle canzoni tradizionali prevale la tematica amorosa, ma il punto di vista è completamente nuovo: non si raccontano più amori adolescenziali con gli occhi dei ragazzini ma amori maturi, ricchi di angosce e paure. Dal punto di vista linguistico Baglioni «rompe con lo schema classico della canzone d'amore»⁴⁵ non articolando più il discorso su elementi narrativi ma inserendo un'aggettivazione originale⁴⁶ (*imburrati, raspose, moschina, acquoso* – quest'ultimo già in Cardarelli⁴⁷), descrizioni di paesaggi e luoghi che perdono il realismo e iniziano a far intravedere elementi allusivi e astratti («un orizzonte di cani abbaia da lontano», *Fotografie*). L'album «accetta le tensioni e le pulsazioni, i problemi ed i dilemmi della contemporaneità, riconducendoli dentro il mondo del suo autore» (Berselli 1999, p. 146).

Vicino al clima compositivo dell'album è il singolo *Avrai*, pubblicato su 45 giri da CBS il 9 giugno del 1982, e contenente nel lato A il brano omonimo e nel lato B *Una casa nuova*, brano costruito come le quattro canzoni autobiografiche del disco, costituendone in pratica la quinta parte, a riprova dell'appartenenza di questo 45 giri al clima compositivo di *Strada facendo*.

Appartengono all'album i brani: 1. - *Via - I vecchi* - 2. - *Notti - Ragazze dell'est - Strada facendo* - 3. - *Fotografie - Ora che ho te* - 4. - *Buona fortuna* .

2.2.2 La vita è adesso, 1985

La nuova scelta linguistica raggiunge una maggior maturazione espressiva nel successivo *La vita è adesso*, pubblicato da CBS nel 1985, e, secondo la SIAE, ad oggi, il disco italiano più venduto di sempre in Italia⁴⁸. Arrangiato da Celso Valli e registrato in Inghilterra, vede ancora una volta Baglioni come unico autore di tutte le musiche e di tutti i testi⁴⁹. Le dieci

⁴⁵ CALDERONI 1994, p. 125.

⁴⁶ Laddove non è precisato, sono riportati solo alcuni esempi tra le tante occorrenze dei fenomeni all'interno del corpus. Gli stessi argomenti saranno trattati in dettaglio nei Cap. 3 e 4.

⁴⁷ In *Autunno veneziano*, v. 12, «sotto la luna acquosa», in *Prologhi* [1916], in CARDARELLI, 1981.

⁴⁸ Dato riportato su www.wikipedia.it alla voce *Claudio Baglioni*, e in rivista su *Claudio Baglioni, 30 anni fa il record di «La vita è adesso», TV Sorrisi e Canzoni*, 8 agosto 2015.

⁴⁹ La prima pubblicazione dell'album in vinile del 9 giugno 1985 reca la dicitura «composto con Paola Massari», all'epoca sua moglie.

canzoni dell'album sono articolate come un racconto ideale di una giornata: si parte dal risveglio di *Un nuovo giorno, un giorno nuovo* fino ad arrivare all'addormentarsi di *Notte di note, note di notte*, che chiude l'album con circolarità, marcata anche dai chiasmi dei due titoli, che già segano, con la paronomasia *notte/note*, la nuova attenzione linguistica dell'autore.

L'album si presenta come una «rilettura ed una risposta alla visione pasoliniana del mondo delle borgate romane», apparendo come un'opera neorealistica per tematiche, soluzioni e stile, ricchissima tra l'altro di citazioni tratte da *Una vita violenta* e *Le ceneri di Gramsci* (Ciabattoni 2007, p. 233)⁵⁰.

La bassissima frequenza di verbi al passato, completamente assenti in alcuni brani⁵¹, e quindi la naturale insistenza sul tempo presente, sono il segno del nuovo stile compositivo di Baglioni, che non racconta più una storia ma alterna sequenze di immagini tutte al presente, come l'obiettivo di una macchina da presa che si muove tra le strade della città⁵². L'influenza della letteratura neorealista pasoliniana ha quindi contribuito alla creazione di uno stile che propone immagini parallele contrapposte e indipendenti tra loro, ottenendo questo effetto cinematografico grazie ad un uso particolare della sintassi, ritmata dall'asindeto e dalla paratassi: si può parlare in questo caso di *sintassi descrittivo-cinematografica*. Il brano che meglio esemplifica questo nuovo stile di scrittura è *Tutto il calcio minuto per minuto*, una vera «panoramica [...] con dissolvenze incrociate» (Pedrinelli 2007, p. 94-95) che racconta in parallelo l'evoluzione di tre storie d'amore di persone appartenenti a diverse fasce d'età⁵³. L'insistenza sul presente è evidente anche nella scelta tematica e lessicale: nei brani compaiono film, cinema, antenne, tivù e radio, negli anni del boom degli elettrodomestici, della televisione e della diffusione su larga scala del cinema in Italia.

⁵⁰ In CIABATTONI 2015 si trova un confronto dettagliato con i testi di Pasolini.

⁵¹ Come per esempio *Un nuovo giorno, un giorno nuovo* (unica forma passata è un congiuntivo) e *La vita è adesso*, dove si alternano presente e futuro semplice.

⁵² ELIAS 2015, p. 98.

⁵³ Apparentemente sembra che le scene si svolgano tutte nel medesimo luogo, ma in realtà si potrebbe trattare anche di un'unica storia narrata nel suo evolversi temporale. L'ambiguità dell'interpretazione è dettata dai versi finali «la radio dietro le persiane / e tutto il calcio minuto per minuto...» con una forte reticenza che dà alla celebre trasmissione radiofonica il ruolo misterioso di accompagnamento al finale delle storie d'amore.

Il sogno è sempre, inedito che accompagna nel 1986 l'uscita dell'innovativo live *Assolo*, è vicino al clima compositivo di quest'album, di cui condivide lo stile e l'idea di fondo, e ne costituisce l'ideale prosecuzione⁵⁴. Il critico e giornalista Enrico De Angelis nel 1986 elogia i testi dell'album rispetto alla musica, affermando che «sono proprio i nuovi testi ad essere bellissimi: dicono in bella forma e con ispirata commozione cose sensate, comprensibili e concrete, al contrario dell'andazzo corrente (anche tra i cantautori) e in linea invece con la canzone d'autore classica»⁵⁵.

Appartengono all'album i brani: *Un nuovo giorno, un giorno nuovo* - *L'amico e domani* - *Uomini persi* - *La vita è adesso* - *Tutto il calcio minuto per minuto* - *Andiamo a casa* - *Amori in corso* - *E adesso la pubblicità* - *Un treno per dove* - *Notte di note, note di notte*.

2.2.3 Oltre, 1990

Dopo cinque anni di silenzio discografico il 17 novembre 1990 viene pubblicato da CBS *Oltre. Un mondo uomo sotto un cielo mago*, ideato e scritto da Claudio Baglioni⁵⁶. L'album, arrangiato di nuovo da Celso Valli e registrato in giro per l'Europa, ha una complessa storia editoriale⁵⁷: le prenotazioni nei negozi erano state avviate nell'ottobre 1989, ma per diversi mesi non si è saputo nulla sulla sua effettiva data di pubblicazione; parve fin da subito infatti che Baglioni, non soddisfatto del risultato raggiunto, si fosse rimesso al lavoro riscrivendo diversi brani. Successivamente confermò egli stesso questa ipotesi, dicendo di aver riscritto gran parte dei testi, dimostrando grande attenzione alla componente strettamente linguistica⁵⁸. L'album si presenta sotto una forma innovativa: è un *concept album*⁵⁹ doppio composto da venti brani, dieci per ciascun disco, presentati senza il corredo del tradizionale libretto con i testi; al suo posto vi è un lungo racconto, scritto dallo stesso Baglioni, in cui

⁵⁴ Il titolo dell'album è correlato al sottotitolo *Il sogno è sempre (La vita è adesso, il sogno è sempre)*.

⁵⁵ DE ANGELIS 2009, pp. 202-203.

⁵⁶ Dati presi dal libretto della versione in cd *Oltre. Un mondo uomo sotto un cielo mago*, CBS, 1990.

⁵⁷ Storia ricostruita in CAGGIANI 2010, che si sofferma più sull'analisi musicale ma che inquadra l'album anche nel rinnovamento linguistico di quegli anni, citando gli album di Panella/Battisti e *Creuza de mă* di Fabrizio De Andrè.

⁵⁸ In CAGGIANI 2010, p. 18, l'intervista a Pasquale Mineri, autore del missaggio del disco: «noi siamo stati l'ultimo anno, in pratica, completamente fermi ad aspettare che lui finisse i testi: li ha riscritti tutti completamente daccapo».

⁵⁹ Definizione di concept album su www.garzantilinguistica.it: «Album in cui tutte le canzoni vertono su un solo tema o sono state scelte per trasmettere un unico effetto o sensazione».

sono inseriti gran parte dei versi delle canzoni irrelati senza nessi logici, in una sintassi non narrativa ma completamente evocativa. Il racconto infatti non segue una logica discorsiva ma procede per immagini giustapposte tra loro, creando l'effetto di un flusso continuo e istantaneo di una serie di pensieri. Sulla copertina del vinile inoltre sono stampati i quattro elementi aristotelici (Aria, Fuoco, Terra e Acqua), «ad ogni elemento [infatti] sono associate cinque canzoni» (*Io dal mare* per esempio è associata all'Acqua)⁶⁰. Il protagonista, sia del racconto che dell'album, è Cucaio, nomignolo con cui il cantante storpiava il proprio nome da bambino, e alter-ego dello stesso Baglioni: Claudio vivrà nel disco un percorso catartico che lo porterà a lasciarsi alle spalle Cucaio, superando i propri limiti, diventando adulto e maturo, ma soprattutto libero e *oltre*:

«Cucaio è il piccolo uomo che non sa pronunciare il suo nome che altri il mondo gli ha dato che non conosce risposte solo sillabe suoni fonemi che balbetta per un senso alla vita. Sua. Degli esseri delle cose delle stelle. Raddrizza la testa chinata da un lato. Ha capito. Pace per ciò che gli è stato dato e per quello che nessuno gli dette mai qualcosa così poté trovarlo da solo un cuore una luce di semplicità forse un mondo uomo sotto un cielo mago forse sè

Cucaio ora è libero è un uomo è oltre»⁶¹

Oltre incarna perfettamente l'attenzione fonetica tipica delle canzoni italiane a partire dagli anni '80, muovendosi spesso su «sequenze di significanti ricercati, tenuti insieme da fattori di natura formale e non semantica» (Calderoni 1994, p.133). È il caso per esempio della strofa iniziale parlata di *Io, lui e la cana femmina* o di buona parte di *Le donne sono*, su cui si tornerà successivamente. Oltre all'attenzione fonetica, prosegue la ricerca linguistica intrapresa gli anni precedenti: la tecnica della giustapposizione di immagini diventa ancora più rarefatta poiché le immagini stesse assumono carattere particolarmente evocativo («una vertigine di spiccioli di pesci / nella luce nera di lattughe», *Io dal mare*; «nubi di bucato sugli stenditoi del cielo», *La piana dei cavalli bradi*); la lingua presenta ricercatezze formali («dentro il ferro liquefatto / di una luna che scagliò il suo quarto come un brivido mulatto», *Io dal mare*), forti analogie o accostamenti insoliti e arditi («nebbiosi formicai di case / [...] fango di vie foruncolose», *Qui Dio non c'è*) in un lessico dotato di una grande ambivalenza di fondo («e andai / con il cuore andai / fino a che trovai / la piana dei cavalli bradi», *La*

⁶⁰ CAMPISI 2005, p. 95.

⁶¹ L'ultima parte del racconto correlato al libretto di *Oltre*, CBS, novembre 1990, spaziatura originale.

piana dei cavalli bradi), ma che tende a non distaccarsi dal tessuto quotidiano («ti succhierei per ore e più / cioccolatino nella bocca», *Signora delle ore scure*)⁶². Diversi sono i tratti ermetici della griglia di Mengaldo⁶³ riscontrabili in quest'album: sostantivi assoluti con soppressione di articoli, plurali in luogo di singolari, libertà nel manovrare le preposizioni, accostamenti analogici arditi, spinto uso della sintassi nominale, uso di verbi intransitivi in modo transitivo, accostamenti arditi al confine con la sinestesia o l'enallage⁶⁴.

L'originalità dell'album sta proprio in un linguaggio che riesce ad essere quotidiano e contemporaneamente evocativo, inserito in una sintassi scardinata e caratterizzata da uno stile prevalentemente nominale con frequente mancanza di nessi logici. L'importanza dell'album nella carriera di Baglioni non si esaurisce con la sua pubblicazione, infatti, come ha dichiarato egli stesso autore, in *Oltre* «abbiamo iniziato a lavorare su 35 o 36 canzoni», di cui «non si butta niente, come il maiale. Si tiene tutto»⁶⁵! Lo studio di Filippo Caggiani (Caggiani 2010) conferma che diverso materiale escluso dal disco è stato recuperato nei successivi album *Io sono qui* e *Viaggiatore sulla coda del tempo*.

Appartengono all'album i brani: *Dagli il via - Io dal mare - Naso di falco - Io, lui e la cana femmina - Stelle di stelle - Vivi - Le donne sono - Domani mai - Acqua dalla luna - Tamburi lontani - Noi no - Signora delle ore scure - Navigando - Le mani e l'anima - Mille giorni di te e di me - Dov'è, dov'è - Tieniamente - Qui Dio non c'è - La piana dei cavalli bradi - Pace*.

2.3 L'evoluzione linguistica

In questi tre album è possibile evidenziare i tratti linguistici principali di una linea evolutiva che porta Baglioni a maturare le scelte lessicali e sintattiche in un linguaggio che diventa portatore di quelle novità ermetiche, o più generalmente novecentesche, che dagli anni '80 entrano nel nuovo standard canzonettistico, rispettando la tendenza duplice verso la poesia primo-novecentesca da un lato e verso la colloquialità della resa letteraria del parlato dall'altro. Nel delineare queste due spinte, indagando i livelli semantici, sintattici, fonetici e

⁶² Si confronti l'analisi in CALDERONI 1994, p. 133. Queste caratteristiche saranno indagate abbondantemente nel cap. 3.

⁶³ In MENGALDO 1991, pp. 137-142; proposta una diversa griglia in ZUBLENA 2014, pp.411-412.

⁶⁴ L'analisi di questi tratti verrà approfondita nel Cap. 3.

⁶⁵ CAGGIANI 2010, p. 151.

lessicali della lingua di Baglioni, è possibile ricostruire il suo percorso linguistico a cavallo degli anni '80 e '90, evidenziando come esso sia debitore, come tutta la canzone italiana e con circa cinquant'anni di ritardo, nei confronti del patrimonio stilistico della poesia, dimostrando il «costante ricorso, in varia misura, della canzone al corredo tecnico della poesia, pur nella ovvia diversità di contesti, scopi, risultati» (Lavezzi 2006, p. 122).

Per l'analisi si utilizzerà un modello già usato in Antonelli 2010. Il corpus considerato è di 45 testi; i tre album vengono citati con le seguenti sigle: *Strada facendo SF*, *La vita è adesso VA*, *Oltre OL*. Le trascrizioni dei testi sono state effettuate consultando i libretti originali delle versioni in vinile per *SF* e *VA*, per *OL* le trascrizioni contenute in Baglioni 2005⁶⁶; tutti i testi sono poi stati verificati tramite ascolto delle edizioni originali dei brani.

2.4 Gli anni '90 e 2000

L'evoluzione linguistica di Baglioni non si ferma di certo con *OL*, anzi nei due album successivi prosegue una strada abbastanza decisa. In modo particolare nel successivo *Io sono qui*, 1995, prosegue quel «movimento in levare» teso a «ridurre via via il peso degli articoli, degli aggettivi, di verbi di modo finito»⁶⁷, che si può notare in brani come *Acqua nell'acqua* («Cielo e oceano / acqua nell'acqua, / onda e nuvola / acqua nell'acqua / fiato dentro il fiato / io in te»). L'album è costruito sulla metafora del cinema, in cui Baglioni stesso, che rappresenta l'uomo artefice della sua vita nel senso dell' "*homo faber sue fortunae*", dà le istruzioni, esattamente come fa un regista, su come girare le scene (in brani piano e voce), mentre «il 'girato', ovviamente, sono le canzoni» (Talanca 2016, p. 190), che raccontano episodi di vita quotidiana con un taglio metaforico particolarmente complesso (si pensi a *L'ultimo omino*, brano in cui la vita è raccontata come se fosse un videogioco a livelli, o *Bolero*, in cui la vita viene paragonata implicitamente all'omonima danza), e che giocano molto spesso su ossimori e contrapposizioni, una su tutte il ruolo dell'uomo nella propria vita, se è quello di attore o quello di spettatore (o nello stesso momento entrambi). In parallelo all'evoluzione tematica va anche l'impostazione stessa del discorso, che passa

⁶⁶ La raccolta è inserita in una collana di *Einaudi* che contiene diversi canzonieri completi di cantautori come Roberto Vecchioni, Lucio Dalla, Fabrizio De Andrè, Franco Battiato, Francesco De Gregori, Vinicio Capossela, Paolo Conte, Francesco Guccini e Giorgio Gaber.

⁶⁷ ANTONELLI 2010, p. 111.

dall'essere una riflessione con se stesso e sul proprio passato (così era in *OL*), a realizzare uno «sviluppo tematico-psicologico del personaggio protagonista che opera almeno su due livelli: quello in cui si rivolge funzionalmente a un *tu* identificabile con la donna amata, ma anche quello in cui il destinatario è più deitticamente il pubblico del cantautore», segnando quindi non più il percorso dell'uomo ma quello «dell'uomo/cantante»⁶⁸, facendo entrare nella propria poetica una sorta di riflessione metaletteraria o metamusicale. La lingua in cui si muove questa forte innovazione tematica è ancora una volta quella della commistione, «dal linguaggio comune» fino ai «sottocodici diversi [...] come quello giuridico»⁶⁹, dell'atmosfera onirica e ambigua, dell'ellissi, dell'analogia e della metafora, senza dimenticare l'amore. Metafore ancora più ardite si avranno nel successivo *Viaggiatore sulla coda del tempo*, 1999, album che tutt'intero è un'allegoria sul futuro, visto dal duplice punto di vista dell'autore, da un lato, che, invecchiando, ha preso coscienza del suo passato, ha vissuto il presente ed è pronto a vivere il futuro dopo aver superato la mezza età, dall'altro lato è una visione filtrata da parte dell'intera umanità che affronta il 2000 con grossi interrogativi sulla tecnologia e sul mondo del web, che Baglioni in anticipo coi tempi sembra indagare con grande capacità («Chissà se il cosmo chiuso dentro le tre doppie W / è verosimile o è un facsimile»; «Chissà se queste macchine che parlano per noi / ci riavvicinano o ci allontanano», *Chi c'è in ascolto*). I riferimenti alla tecnologia sono molto evidenti e chiari, ma la complessità allegorica della storia di questo concept album (il viaggio del viaggiatore sulla coda del tempo) rende la comprensione di alcuni brani abbastanza complessa, grazie anche all'uso di allegorie dai molteplici significati (ne sono un esempio brani come *Opere e omissioni* o *Un mondo a forma di te*).

La lezione di questi anni proseguirà anche nei due album degli anni 2000, *Sono io*, 2003, e *Con voi*, 2013, dove troveremo ancora echi di linguaggio di commistione, ellittico e a più letture semantiche, ma che saranno sporadiche, in un periodo in cui la lingua della canzone italiana stava prendendo altre strade, influenzato soprattutto dalla lingua del rap. In brani come *Quei due* (da *Sono io*) e *E noi due là* (da *Con voi*) troviamo ancora infatti strutture linguistiche tendenti alla metafora e agli accostamenti arditi, caratterizzandosi ancora una volta dal cozzare di astratto e concreto di cui Baglioni era stato maestro negli anni '80. Gli

⁶⁸ MAURONI 2011, p. 431.

⁶⁹ MAURONI 2011, p. 434.

album però perdono la complessità tematica e linguistica che avevano avuto i lavori precedenti, privilegiando tematiche più leggere e costruzioni linguistiche più classiche: ritornano gli articoli e la sintassi narrativa, spariscono i plurali ermetici e l'uso analogico delle preposizioni. Invece troviamo nei due album una sorta di *manierismo linguistico*, che in realtà riguarda diversi autori del post-modernismo musicale degli anni 2000⁷⁰, in cui figure come le paronomasie sembrano un puro esercizio linguistico, mantenendo la caratteristica del *divertissement* degli anni '90 («sono solo sotto il sol / e so solo un suono in sol», *Serenata in Sol*, *Sono io*) ma perdendo la potenzialità semantica che le stesse avevano negli album precedenti («sale un mare lungo / sopra un lungo mare, / penso a un mare oltre / luci d'oltre mare», *Va tutto bene*, da *Con voi*)

⁷⁰ Cfr. l'analisi di Francesco Gabbani in COVERI 2017.

CAPITOLO III

VERSO LA POESIA

3.1 Verso il passato

Negli anni '80 il canzonettese si è ormai liberato da quella lingua poetica valida fino alla fine dell'800⁷¹, rifacendosi sistematicamente ad un modello cristallizzato nella prima metà del Novecento, sempre in poesia: quella «grammatica ermetica [...] che fissa stilemi propri già dei simbolisti e degli espressionisti»⁷². Il canzonettese resterà però sempre ancorato al passato: i suoi materiali poetici infatti sono accolti con cinquant'anni di ritardo dalla lingua della canzone, nel momento in cui «la poesia artistica ne rifiuta l'uso perché li considera datati e consunti» (Antonelli 2010, p. 91)⁷³.

Tra i tratti tipici del canzonettese degli anni '60 troviamo per esempio l'allocuzione al *tu* dell'amata, il passato remoto, gli imperativi imploranti, un lessico pretenzioso e vagamente arcaico, gli accenti in punta di verso e le rime tronche, l'elisione, i troncamenti e le inversioni, tratti che in qualche modo torneranno nella corso della storia della canzone. In particolare l'elevatissima frequenza di rime tronche nei componimenti poetico-musicali di ogni epoca, spiega Zuliani, «tende ad aumentare quanto più il testo è ancillare alla melodia»; questo principio continua ovviamente ad essere valido «nell'attuale musica di consumo, dove tende a distinguere la cosiddetta canzone d'autore dalle canzonette vere e proprie»⁷⁴. Questo principio di natura formale e linguistica può essere utile nel dissipare almeno alcuni dubbi sulla complessa questione della definizione estetica della *canzone d'autore*⁷⁵.

⁷¹ Si tratta della lingua «poetica della tradizione» descritta in SERIANNI 2001, descrizione riportata anche in ANTONELLI, 2010, p. 92.

⁷² ANTONELLI 2010, p. 91.

⁷³ Anche il canzonettese del primo Novecento era caratterizzato da tratti linguistici appartenenti ad un linguaggio poetico vecchio di oltre cinquant'anni: un linguaggio ottocentesco, di matrice vagamente leopardiana, però completamente depotenziato e svalutato.

⁷⁴ ZULIANI 2009, p. 32.

⁷⁵ Sulle caratteristiche della canzone d'autore si veda LA VIA 2011.

3.1.1 Allocuzione al *tu* dell'amata

L'allocuzione al *tu* dell'amata è un topos classico della lingua della canzone italiana, mai definitivamente scomparso dalla grammatica del canzonettese, anche quello più ricercato e meno commerciale. È molto presente in *SF*, e si manifesta nell'insistenza dei pronomi *tu/ti*; esempi in *Via* («voglio andar via da te / che goccia a goccia hai spremuto il mio cuore»), in *Notti* («e se stanotte tu mi fossi accanto / stanotte che ti voglio e non sai quanto»), in *Fotografie* («al centro tu appoggiata sui ginocchi»), in *Ora che ho te*, dove l'allocuzione è ripetuta più volte in anafora («ora che ho te / che mi sei piaciuta senza fare niente / ora che ho te / amo l'altra gente»); interessante è il caso di *Avrai*, in cui l'allocuzione è costante ed è rivolta al figlio, pur sempre una persona amata, anche se non la propria compagna («Avrai sorrisi sul tuo viso come ad agosto grilli e stelle»)⁷⁶.

In *VA* il *tu* non è più esclusivamente la persona amata: nel brano eponimo indica infatti l'ascoltatore, assumendo valore universale («sei tu che spingi avanti il cuore / ed il lavoro duro / di essere uomo e non sapere / cosa sarà il futuro», *La vita è adesso*). Le allocuzioni d'amore sono invece limitate a tre casi in tutto l'album: due con i pronomi, entrambe alla fine del testo⁷⁷ («adesso che ancor prima di trovarti forse ti ho già perso», *Amori in corso*; «un treno per dove esisti tu», *Un treno per dove*), una con un appellativo amoroso («buonanotte, buonanotte tesoro», *Notte di note, note di notte*). In *E adesso la pubblicità* il *tu* è invece una giovane figlia di operaio di una borgata romana, che vive una vita insignificante dalla quale sembra voglia scappare senza però riuscirci («Tu dietro un vetro guardi fuori / lungo il luccichio dei marciapiedi», «Tu nascosta in fondo a un'amarezza / a far finta che il mondo sia un bel posto»).

In *OL* le allocuzioni pronominali all'amata sono tre. Significativa è quella di *Domani mai*, in cui Baglioni gioca coi significati concreti e figurati dei pronomi («Io / starò con te / sia insieme a te / sia senza te»; «Mai più noi due / soltanto io e te / ma senza noi»). L'unica allocuzione classica del disco si trova in *Mille giorni di te e di me* («Chi mi vorrà dopo di te»), una canzone d'amore apparentemente classica, che, pur mantenendo un linguaggio

⁷⁶ In canzone c'è tutto un filone di canzoni per i figli appena nati, gli esempi in ANTONELLI 2010, p.157 (tra cui «Fiore di maggio di Concato, 1984; Benvenuto di Vasco Rossi, 1996, Per te di Jovanotti, 1999»).

⁷⁷ In *Un treno per dove* non compare non solo a fine canzone, ma anche alla fine del primo ritornello, a circa metà canzone.

tradizionale, cerca di innovare lo schema del genere con un «lessico pieno di termini antitetici come separammo/unimmo o avverti/perderti, [...] e figure etimologiche come *far, fare, farlo*» (Talanca 2016, p. 191). Interessante è invece l'allocuzione al proprio alter-ego che troviamo in *Pace*, brano che conclude l'album («Ed io ti chiedo perdono se / fratello, a volte tu mi hai fatto male»; «Ed anche noi ci lasciamo qui / Cucaio e non dobbiamo dirci niente»).

3.1.2 Elisioni e troncamenti

Nel nostro corpus incontriamo diversi troncamenti, tutti di ragione fonosintattica, che riguardano soprattutto forme verbali (infiniti o indicativi presenti). Se ne contano 10 in *SF* tra cui «misurar le gocce», *I Vecchi*, «far battere», *Strada facendo*; 12 in *VA*, come «mi sto frugando parole / per far sognar qualcuno», *Notte di note, note di notte*, e 16 in *OL*⁷⁸. Non sono presenti forme tronche di *cuor* e *amor*, tipiche del primo canzonettese⁷⁹ e tendenti alla lingua poetica del passato.

Un discorso a parte merita *Le donne sono*, in *OL*. Nelle strofe di questo brano un coro fa da controcanto alla voce di Baglioni, e prosegue in parallelo indipendentemente dal testo principale: la parte cantata dal coro contamina melodie e ritornelli popolari («Brasil la la la», «Cacao...», «o quante figlie Madamadorè»), giochi fonici privi di significato («Pompon di pompomper / cancan di cangaceire»), troncamenti di parole vagamente ascrivibili al lessico della poesia arcaica («su quel visin finto candor di porcellin»; «stringono al sen», «quel fior del mal il cui velen ci fu fatal»), doppi sensi volgari che si celano dietro una diversa pronuncia di sintagmi («cellophan / lucido e teso» pronunciato con diastole *celophàn* è omofono non omografo di «ce lo fan lucido e teso»). Una simile lingua sembra ricordare un *pastiche*, in chiave parodica e ironica, che si prende gioco delle canzoni degli anni '50 dal punto di vista tematico (le canzoni avevano al centro il rapporto con le donne, tema anche di questa canzone), dal punto di vista linguistico (erano le canzoni dei *visi*, dei *veleni* e dei troncamenti) e dal punto di vista melodico (le melodie popolari riprese sono in prevalenza

⁷⁸ Sono esclusi dal conteggio i troncamenti del controcanto di *Le donne sono*.

⁷⁹ *Cuore* e *amor* sono le «parole simbolo» di questa tendenza evidenziate in ANTONELLI 2010, p. 95, ma anche in DE MAURO 1996, p. 41.

ballabili e attingono ad un repertorio popolare e folkloristico), il tutto è rafforzato dal fatto che questi versi non appartengono alla melodia principale ma al contro canto, come se tutto il brano dovesse “fare da contro canto” a quel modo di fare canzoni. Ci troviamo quindi di fronte ad un ottimo esempio di contaminazione post-moderna, che è una delle caratteristiche più innovative di *OL* e che segna una marcata differenza rispetto agli album precedenti.

Le *elisioni* sono un segno identificativo di una lingua tendente al passato. La più arcaizzante, *t'amo*, è completamente assente nel nostro corpus; nella fase dei cantautori inoltre va progressivamente in crisi anche la stessa espressione⁸⁰, anche nella forma non elisa *ti amo*. Nel nostro corpus quest'espressione è significativamente presente solo una volta, all'interno della citazione di un frammento di dialogo («E dentro agli occhi allarmi a bestemmiarci “io ti amo”»⁸¹, *Vivi, OL*).

L'unica altra significativa elisione del corpus («Pensa amore mio, che t'insegnai mille altri cieli», *Tamburi lontani*) è presente in *OL*, l'album del recupero dei tratti ormai scaduti.

3.1.3 Forzata poetizzazione del linguaggio

Diversi elementi concorrono ad una «forzata poetizzazione»⁸² della lingua della canzone, allontanandola dal linguaggio colloquiale; probabilmente è questa una delle ragioni che ha fatto sì che si diffondesse, nell'immaginario collettivo, l'errata equazione tra poesia e canzone. Questi tratti poetizzanti di matrice ottocentesca, spariti dalla lingua della poesia nel primo Novecento, restano nella lingua della canzone prima della rivoluzione dei cantautori: saranno questi ultimi gli artefici della trasformazione della nuova lingua in un «italiano finalmente depurato dagli arcaismi e dai moduli letterari, colloquiale, intriso di spirito quotidiano» (Antonelli 2010, p. 89), riavvicinandolo così al parlato. Gli stessi tratti arcaizzanti però torneranno in voga negli anni '90, con varianti e funzioni stilistiche ben precise, per poi contribuire alla caratterizzazione del nuovo standard del canzonettese più classico, soprattutto quello del Festival di Sanremo. Nel nostro corpus è interessante a tal proposito un esempio preso dal lessico. *Dì* col significato di *giorno* è parola di illustre

⁸⁰ Cfr. ANTONELLI 2010, pp. 99-101.

⁸¹ Virgolette mie.

⁸² ANTONELLI 2010, p. 90.

tradizione poetica: assente in *SF* e *VA*, compare per tre volte in *OL*: «e prenderanno un dì marito», *Le donne sono*; «un dì la barca rivernicio», *Navigando*; «Se sapessi un dì / innamorarmi di quelli che», *Acqua dalla luna*, messa in evidenza dalla posizione a fine verso, ancora più evidenziata dal fatto che in quel punto la mascherina non richiede un monosillabo.

Un'altra marca tipicamente poetica e tradizionale è l'*inversione*; tipica del canzonettese è in particolare l'inversione del possessivo. Ne abbiamo cinque esempi nel corpus, di cui tre in *SF*: «io stringevo agosto e te / bevendoti con gli occhi miei per non scordarti», «e gli occhi tuoi per sempre nei miei occhi», *Fotografie*; «l'amore delle mani tue», *Notti*. Il primo e il terzo sono arcaizzanti; il secondo è invece dettato da una motivazione stilistica: l'inversione è inserita in un chiasmo tra inizio verso e fine verso (*occhi tuoi/miei occhi*) in una canzone che racconta attraverso la descrizione di una serie di fotografie la fine di un amore. Il chiasmo sottolinea l'immutabilità della fotografia e quindi dell'incrocio dei due sguardi fotografati, in contrasto con la mutabilità del tempo, del sentimento e della relazione. Nessun esempio in *VA*; troviamo invece due casi in *OL*, uno dettato dal rispetto della mascherina («con quell'ingenuità delle canzoni mie», *Noi no*) e un altro che si può ricondurre ad una scelta stilistica dettata da una costruzione vagamente chiastica («degli occhi tuoi / bucati a far entrare i miei», *Domani mai*; il chiasmo è *occhi tuoi/ miei*, in cui il secondo termine *occhi* sembra sottointeso). Questo tipo di inversione arcaizzante è usato ancora in *SF*, scompare in *VA* e poi viene recuperato in *OL*.

Le *inversioni* più generiche caratterizzano invece tutto il nostro corpus, con caratteristiche peculiari in ognuno dei tre album. In *SF* l'inversione coinvolge sempre aggettivo e sostantivo, ed è utilizzata sempre per rispettare lo schema delle rime («e scambiare due parole brevi» in rima con «io ti baciavo mentre tu piangevi», *Via*; «avrà una donna acerba e un giovane dolore / viali di foglie in fiamme ad incendiarti il cuore», *Avrai*, con la classica ma significativa rima *dolore:cuore*). In *VA* le inversioni sono molto più rare, laddove sono presenti hanno una funzione pressoché stilistica e mettono in evidenza parole particolarmente significative. È quello che accade in *Uomini persi*: il brano, ispirato ad «un'affermazione di Pavese secondo cui tutti, anche i peggiori delinquenti, erano stati un tempo bambini» (Baglioni 1985, p. 43), racconta l'infanzia di alcuni pericolosi criminali,

modellati sui personaggi pasoliniani di *Una vita violenta*⁸³, descrivendone la spensieratezza tipica dell'età e lo status di innocenza, da cui si sono successivamente allontanati diventando adulti. Più che di inversione, in questo caso è meglio parlare di posposizione che altera la normale costruzione della frase: il fenomeno riguarda parole particolarmente significative come «piccole giostre con tanta luce e poca gente / e un giro soltanto», in cui *soltanto* segna la condizione di solitudine del gioco che tiene impegnati i bambini, presagio della futura solitudine che proveranno da adulti, oppure «e al davanzale di una casa senza balconi / due dita a pistola», dove *pistola*, posposta a fine verso, si riferisce ai bambini che giocano a sparare, sorta di profezia sul futuro degli uomini che crescendo diventeranno criminali.

OL invece è l'album più ricco di inversioni, spesso molto marcate («vagabondi pelosi di cespugli e pozzanghere padroni», *Io, lui e la cana femmina*) con motivazioni prevalentemente stilistiche e che talvolta alterano l'ordine sintattico di tutto il periodo. È quello che accade per esempio in *Pace*: tre delle quattro strofe si presentano con una costruzione anomala, con il soggetto (*mare, stambecchi, cicale*) posposto a fine strofa, anticipato da tutti gli altri elementi del discorso. Il verbo inoltre spesso viene fatto scalare a fine verso, creando inversioni e enjambement («nell'aria antica cantano / per una sola estate le cicale», con un iperbato forte che separa soggetto e verbo). Questa inversione dell'ordine degli elementi del periodo non corrisponde ad una forzata poetizzazione del linguaggio ma utilizza gli strumenti tecnici della poesia per concorrere alla realizzazione di uno stile più ricercato.

3.2. La grammatica ermetica

L'esperienza ermetica nella storia della letteratura italiana è circoscrivibile agli anni '30 e ai primissimi anni '40 intorno a Firenze⁸⁴, e coinvolge a quei giovani poeti come Quasimodo, Gatto, Sinisgalli, Bigongiari, Paronchi, De Libero o Luzi, che condividono finalità comuni, affinità di stile e linguaggio e una poetica sostanzialmente omogenea, tanto da formare una scuola poetica⁸⁵. I poeti ermetici, come illustra bene Coletti, si «incaricano di codificare

⁸³ CIABATTONI 2007, p. 233.

⁸⁴ COLETTI 1993, p. 429.

⁸⁵ Si pensi all'importanza che ha svolto nel movimento ermetico la rivista fiorentina *Campo di Marte*.

definitivamente e con largo successo i tormenti linguistici del Novecento costituendoli con ciò stesso in maniera e norma». La lingua entro cui avviene questa codificazione è modellata sull'analogia e sullo sfruttamento delle capacità evocative della poesia stessa, facendo diminuire il peso dei legami sintattici e dando meno rilievo a tutto il discorso stesso; la lingua ermetica predilige infatti termini astratti, metafore fantastiche o giochi d'immagine, preferiti senza dubbio al rigore logico. Queste caratteristiche, ben sintetizzate e teorizzate dalla già citata griglia di Mengaldo, hanno un «largo impiego, anche al di là della stagione propriamente ermetica» (Coletti 1993, p. 433), venendo per esempio utilizzate da poeti come Zanzotto, che «riprende e porta alle soglie di una nuova deformazione espressionistica la grammatica dell'ermetismo»⁸⁶ utilizzando tratti come i plurali, l'aggettivazione originale, le analogie appositive o la libertà nella diatesi, oppure dai poeti traduttori, che «stendono una patina ermetizzante anche quando ermetici in proprio non sono» (Coletti 1993, p.433). Sono proprio i poeti traduttori che creano le condizioni affinché «il nuovo linguaggio pre-ermetico ed ermetico si depositi ed omogeneizzi», affermandosi come «modello unitario ed egemone di stile poetico», con una «propria vocazione astrattiva e a-temporale»⁸⁷. Si può quindi parlare di un'onda lunga dell'ermetismo, che si caratterizza nell'accumulo, nell'abbondanza e nella compresenza dei tratti più caratteristici di questo linguaggio. La presenza di questi tratti proseguirà ben oltre gli anni '40 nella lingua della poesia italiana, anche in autori lontani cronologicamente e geograficamente dall'ermetismo. I tratti della griglia di Mengaldo, nel loro transito nella lingua della canzone, vanno intensi in questo senso, ossia nella densità e nell'abbondanza con cui sono presenti, soprattutto quelli più significativi e caratteristici.

Non tutti i tratti della grammatica ermetica però passano alla lingua della canzone, mancano infatti i latinismi colti tipici dell'ermetismo fiorentino, le sintesi qualificative, l'inversione di tema e rema e le sollecitazioni dei valori etimologici dei vocaboli. Gli altri tratti passano nella loro totalità, con differenze di incidenza o di stile a seconda degli autori, del periodo e degli album, ma con un costante accumulo di fenomeni che fa sì che il rinnovo della lingua della poesia, codificato dai poeti ermetici negli anni '30, giunga a rinnovare la lingua della canzone italiana tra gli anni '70 e '80.

⁸⁶ COLETTI 1993, p. 433.

⁸⁷ MENGALDO 1978, XXXVI-XXXVII.

Si passeranno ora in rassegna i principali tratti ermetici che passano alla lingua della canzone, e che si ritrovano sistematicamente nei testi del corpus. È interessante notare⁸⁸ la presenza di un'intera immagine di *Notte di note, note di notte, VA*, che Baglioni avrebbe desunto quasi letteralmente da uno dei più grandi poeti della stagione ermetica, Mario Luzi: «i pontili deserti che scavalcano le ondate»⁸⁹, che in Baglioni diventa «e un risveglio salato di mare sui pontili deserti / che scavalcano le onde».

3.2.1 Sintassi nominale

Quando si parla di *sintassi nominale* si intende un impianto discorsivo in cui sono assenti forme verbali in proposizioni principali. Utilizzata nella lingua del romanzo da Manzoni in avanti, come sistema di «fictio dell'italiano parlato»⁹⁰, in poesia è già abbondantemente utilizzata prima della stagione ermetica in senso stretto. Per gli ermetici rappresenta il sistema discorsivo che permette di poter sviluppare tutti i tratti della grammatica, come le ellissi di articoli o i cortocircuiti analogici con il *di*; nello stesso tempo, puntando alla sintesi, all'accostamento immediato e analogico, favorisce la formazione di «blocchi nominali condensati e di minima estensione»⁹¹.

La lingua della canzone è governata fin dai primi anni '70 dalla sintassi nominale, che consente di sviluppare un discorso ellittico e elencativo sfruttando l'asindeto, un buon esempio lo si trova nel primo Baglioni di *Questo piccolo grande amore*, 1972: «e chiare sere d'estate, il mare, i giochi e le fate / e la paura e la voglia di essere nudi». Negli anni '80 incomincia a mutare la sua funzione diventando una sorta di architettura che permette di ospitare gli altri tratti della grammatica ermetica, sviluppando quell'evoluzione verso i blocchi nominali già caratteristici della stagione poetica. Tutto questo si può riscontrare coerentemente nei testi del corpus.

In *SF* i brani *1, 2, 3, 4* (e anche *Una strada nuova*) hanno una sintassi nominale lineare, ancorata ai modelli degli anni '70, formata da sostantivi concreti: un semplice elenco di

⁸⁸ Già notato in CIABATTONI 2007, p. 246.

⁸⁹ *Sulla riva*, in *Onore del vero* [1957], in LUZI, 1998.

⁹⁰ TESTA 1997, p. 107.

⁹¹ COLETTI 1993, p. 431.

immagini della vita del giovane autore di ambito familiare, collegate in asindeto o polisindeto all'interno di un tessuto privo di verbi finiti («due gambette storte e in testa una banana / un triciclo e un golfino di lana», *1*; «l'Umbria, la campagna, le veglie intorno al fuoco», *2*; «Una casa nuova ed una stanza coi mobili svedesi / dischi negri e spalle sui termosifoni accesi», *Una casa nuova*); poche eccezioni si trovano in *1* (*cominciava, sudava, cuciva, tirava*), e una forma in *4* (*vola*). *Cominciava*, nel primo verso di *1*, è in contrapposizione con l'unico presente *vola*, nell'ultimo verso di *4*: questa antitesi a distanza segna l'irrimediabile passaggio del tempo; questi brani messi uno dopo l'altro difatti formano un unico racconto in ordine cronologico⁹².

Più elaborato è invece l'uso della stessa tecnica in *Notti*, dove Baglioni usa la strategia del catalogo cara a Corrado Govoni⁹³, autore che precede in poesia la stagione ermetica. Con questa tecnica, esattamente come fa il poeta, il cantautore costruisce «una serie di sintagmi nominali su cui si regge l'intero testo» (Bozzola 2014, pp. 396-97), contenente immagini slegate e dilatibili tra loro descrittive visioni notturne cittadine, introdotte dal sintagma *notti di* («Notti di nessuno, notti sfrigolanti di lampioni») ripetuto anaforicamente quasi in ogni verso («notti di telefonate a letto / notti di tivù private»). Una simile struttura permette di fare a meno dei verbi finiti in proposizioni principali, infatti le uniche forme verbali di tutto il brano si trovano in subordinate relative o ipotetiche. La preposizione *di* introduce un complemento di materia figurato, creando «legami sintetici e metaforici, [...] immettendo un complemento di specificazione con valore aggettivale» (Coletti 1993, p. 431), tratto che si confà alla tendenza ermetica del manovrare i nessi preposizionali con libertà: «notti di treni frettolosi», «notti di telefonate a letto», «notti di strade spalancate di vento». La presenza del plurale *notti*, con valore di vaghezza e di assoluto, segna ancora di più la vicinanza di questi sintagmi alla grammatica ermetica. La sintassi nominale è molto spinta, gli unici verbi finiti sono presenti nel tratto centrale del testo, contenete un'apostrofe alla persona amata, che altera la struttura del brano: «e se stanotte tu mi fossi accanto / stanotte che ti voglio e non sai quanto», è una protasi di un periodo ipotetico lasciato incompiuto con aposiopesi;

⁹² Nella raccolta *Buon viaggio della vita*, 2007, Columbia Sony Music, i quattro brani sono riarrangiati e messi insieme in un unico brano dal titolo *'51 Montesacro*, che racconta il primo periodo di vita di Baglioni dal 1951 al 1966.

⁹³ La tecnica del catalogo che fa uso della sintassi nominale è usata da Govoni prima della stagione ermetica, e travalicherà la stagione stessa arrivando a Giorgio Caproni, che in *Litania* (da *Il passaggio di Enea*, 1952) realizza una serie molto lunga di quartine (con eccezione dell'ultima strofa) di impianto nominale, che si aprono con l'anafora «Genova», proprio come una litania, descrivendo la città con immagini rarefatte.

l'apostrofe si fa poi più diretta con il rafforzamento dell'imperativo «ridammi in queste mani senza amore / l'amore delle mani tue».

Analogo è il sintagma *giorni di* in *Ora che ho te*, che si inserisce in strutture sinestetiche e metaforiche come «giorni di un tenero grido di sole»; il sintagma si ripete più volte con variazioni nello schema e con uso di altre preposizioni. Siamo nei dintorni di quelli che Gianfranco Contini ha definito *sintagmi impressionistici*⁹⁴, ossia sintagmi in cui «è estratta la qualità, e i sostantivi servono soltanto a determinare, come se fossero essi gli epiteti, la qualità fondamentale» (Contini 1970, p. 243) di quello che si va a definire, con una sorta di «passaggio del sostantivo ad aggettivo»⁹⁵. Se ne trovano disseminati qua e là in tutto *SF*: «succhiano fili d'aria e un vento di ricordi» (*I vecchi*), «mattini freschi di biciclette» (*Strada facendo*)⁹⁶, «facce ingenuie appena truccate di tenera euforia» (*Ragazze dell'est*, al posto dell'eventuale forma con l'aggettivo del tipo 'facce ingenuie euforiche'), «un orizzonte di cani abbaia da lontano» (*Fotografie*), «Natale di agrifoglio e candeline rosse» (*Avrai*). In *Avrai* in particolare questi sintagmi creano uno «spessore metafisico alla banalità della vita quotidiana, [...] con un tono tra l'epico e l'elegiaco che rende gli eventi dell'uomo straordinariamente significativi e stimolanti» (Borgna 1985, p.2010).

Il costrutto *sostantivo plurale + di* in anafora ritorna in *VA* in *Amori in corso*, svolgendo la medesima funzione che aveva in *Notti*, con alcune significative varianti strutturali: la parola *amori* viene ripetuta anaforicamente all'inizio di ogni strofa e di ogni ritornello, seguita a volte dal *di* in sintagmi sintetici o impressionistici («amori di domeniche al centro», «amori di vernice sui muri», «amori di neve»⁹⁷, ecc...) alternati a versi nel ritornello in cui *amori* è isolata e regge da sola le subordinate successive, soprattutto relative (come «amori / che sono nati quando è nato il vento»), avvicinandosi a quello che si può definire un *sostantivo assoluto* o «sostantivo-emblema»⁹⁸.

⁹⁴ Definizione riportata in ANTONELLI 2010, p. 116, ma presente in CONTINI 1970, p. 243.

⁹⁵ CONTINI 1970, p. 243.

⁹⁶ Già segnalato in ANTONELLI 2010, p. 117, insieme a «Natale di agrifoglio e candeline rosse».

⁹⁷ Segnalati in ANTONELLI 2010, p. 117.

⁹⁸ MENGALDO 1991, p. 138; riportato anche in ANTONELLI 2010, p. 111. Lo stesso argomento sarà qui trattato in Cap. 3.2.2.

In tutto VA la sintassi nominale, laddove non è presente nei costrutti anaforici già citati⁹⁹, svolge una funzione prevalentemente descrittiva, inserendosi in una lingua paratattica fatta di asindeto, coordinate e giustapposizioni; alla subordinazione sono preferiti infatti i complementi realizzati coi sintagmi sintetici. Tutta la sintassi del disco, già definita come descrittivo-cinematografica, insiste particolarmente sul tempo presente, come già notato. Questo circoscrive la sintassi nominale ad alcuni casi particolarmente limitati, in cui svolge una funzione meramente descrittiva di ambienti («una riga sulla pelle blu del cielo e teste alzate come girasoli», *L'amico e domani*; «piccole giostre con tanta luce e poca gente / e un giro soltanto», *Uomini persi*), di situazioni («e ognuno in una stanza / e in una storia / di mattini più leggeri / e cieli smarginati di speranza / e di silenzi da ascoltare», *La vita è adesso*; «Notte di note, note di notte / di luna che imbroglia i cani», *Notte di note, note di notte*) o di persone («tua madre altezza media, sogni medi»; «tuo padre mani da operaio a vita», *E adesso la pubblicità*).

In OL la sintassi nominale è invece usata abbondantemente e con intenti diversi: rimane la funzione descrittiva («e grandine di cuore / in un diluvio assassino», *Dagli il via*; «o un bianco volar via di cuori pescatori / acqua secca di un bel cielo astratto», «larghe nuvole di muffa e olio / appaiate come acciughe», *Io dal mare*; «criniera / nella ruggine di capelli / acacie dalle mille fogli / lunghi omeri di uccelli», *Le mani e l'anima*), che assume però un effetto particolarmente evocativo grazie alla riduzione del numero degli articoli, sia determinativi che indeterminativi, facendo un ulteriore passo nel processo di riduzione dei sostantivi a sostantivi-emblema, spesso accompagnati da aggettivi che creano cortocircuiti sinestetici («di una luna che squagliò il suo quarto / come un brivido mulatto», *Io dal mare*). La tecnica del catalogo viene ancora utilizzata: si accumulano aggettivi o sostantivi, legati tra loro in asindeto da legami non sintattici ma semantici («un po' fregnone, incazzoso, barone bulletto, sniffatore», *Io, lui e la cana femmina*) ma soprattutto fonetici («quei cialtroni degli artisti / scopatori, pederasti tristi / incantatori, aquilonisti», *Stelle di stelle*), segno di una nuova attenzione all'aspetto fonosimbolico della lingua che si ha proprio a partire da OL; si accumulano nuovamente in anafora anche i sintagmi con il *di* («Le donne

⁹⁹ Costrutto analogo si trova in *L'amico e domani* dove si ripete anaforicamente il sintagma *L'amico e io*, in alcuni versi ridotto a *L'amico* («L'amico e io / persi dentro un vento di uccelli che cambiano stagione»; «L'amico e io / ai capolinea di gente solita e assonnata»; «L'amico e una finestra sola per contenere tutto il mondo»).

sono qualche cosa di allegro / [...] pelle di mimosa / ombrosità di ascelle / cuori nella tormenta», *Le donne sono*; «mattino presto e code splendide di primavera / stanchi di vento e non di noi», *Vivi* ; «acqua di saliva e schiuma / lungo collo di puledro / come un fulmine lacrima di cedro», *Le mani e l'anima*), che arrivano a diventare sintagmi espressionistici con immagini deformate («nebbiosi formicai di case», *Qui Dio non c'è*, «fiume / di sudore, malve e miele di selva», *Le mani e l'anima*). L'accumulazione coinvolge anche coppie di aggettivi/sostantivi («tra capelli indiani / labbra arabe / occhi venezuelani / gambe andaluse / piedi africani / seni tahitiani», *Navigando*) o descrizioni collegate tra loro in polisindeto («e macchie avidi sul collo / e cosce tese / e nelle reni un crollo / e polveri / di luna nei cristalli», *Domani mai*).

Un uso significativo della sintassi nominale si ha invece in due dei brani più evocativi di tutto l'album: *Signora delle ore scure* e *La piana dei cavalli bradi*. Il primo descrive una donna seducente, probabilmente di colore, che incanta l'io lirico, in bilico tra sogno e reale; l'atmosfera onirica caratterizza anche il secondo brano, in cui è descritto un luogo quasi «mitologico»¹⁰⁰ in cui una mandria di cavalli corre libera da ogni vincolo. Il significato è metaforico: siamo infatti alla fine del percorso catartico di Claudio, che riesce a liberarsi di Cucaio e si sente come uno dei cavalli della piana, depurato dai suoi pesi interiori e scalpitante nella sua rinascita. Nel primo la sintassi nominale si ancora all'anafora «Signora delle ore scure» (o «delle ore dure»), giustapposta ogni volta a descrizioni evocative («Signora delle ore scure / pelle sfumata di ombre in fuga dalla stanza»; «Signora delle ore scure / dolci colline intorno a un muschio vellutato») e combinata a sintagmi impressionistici o a sinestesie, contribuendo al clima di estrema ambiguità che pervade tutto il brano; nel secondo serve invece a descrivere sia la pianura che i cavalli, favorendo il clima di vaghezza del testo, ai limiti del surreale («inutilità di foglie / stupide e leggere / nubi di bucato / sugli stenditoi del cielo»; «e tavoli di avanzi in un viavai di camerieri»; «guizzi in occhi di cavalli / laghi, nero, fondo / anime di ombre / nell'attesa delle stalle»). L'immagine del cavallo come metafora di libertà era già stata anticipata in *VA* («un treno per dove / libero e ribelle / correrò come un cavallo», *Un treno per dove*), ma era inserita in un tessuto

¹⁰⁰ Baglioni ha confermato che il brano si riferisce alla piana di Castelluccio di Norcia: «Castelluccio è un paesino che si trova sopra Norcia e che io conosco dal 1971; [...] da quell'anno [...] ho cominciato a fare un pellegrinaggio, praticamente quasi tutti gli anni, e addirittura ad ispirarmi per una mia canzone che si chiama *La piana dei cavalli bradi*», in CAGGIANI 2010, p. 136.

discorsivo con il futuro (tipico di VA), senza quella componente onirica che acquisisce in OL; all'interno di OL la stessa immagine è anticipata in *Naso di falco* («Se i cavalli delle giostre corrono le praterie») con accostamento tra immagini quotidiane (*le giostre*) e immagini figurate (*corrono le praterie*), che danno all'intera immagine una valenza metaforica: quest'ultimo verso è buon esempio della combinazione tra immagini oniriche e figurate con elementi concreti tipica di OL. Un'altra immagine significativa de *La piana dei cavalli bradi*, «ci sarà fedele sempre il cane del rimorso», è già presente in *Ad portam inferi*, una delle poesie più importanti di Giorgio Caproni, «e morso / dal cane del suo rimorso»¹⁰¹; Caproni è poeta che, nonostante la lontananza dalla stagione ermetica, la attraversa nel linguaggio con una «vicinanza alla formula compositiva dell'ermetismo» (Coletti 1993, p. 447). Un esempio ancora più spinto di sintassi nominale si ha nella prima parte di *Qui Dio non c'è*, in cui vengono giustapposte diverse immagini di devastazioni cittadine e umane che diventano il pretesto per affermare perentoriamente l'assenza di Dio («qui Dio non c'è»): «Nebbiosi formicai di case», «fango di vie foruncolose / cristi e marie senza pietà», «bavose anime sperdute / luci bugiarde di reclame».

Nel corso degli anni la sintassi nominale si evolve, passando dallo svolgere una funzione prevalentemente descrittiva, attraverso sintagmi impressionistici inseriti in un tessuto tendenzialmente narrativo, ad una più evocativa, mescolata a sinestesi, aggettivi ricercati, accostamenti arditi e sostantivi-emblema, in una sintassi fortemente ellittica soprattutto di articoli.

3.2.2 Sostantivo assoluto e soppressione degli articoli

La soppressione dell'articolo, «fenomeno ben noto anche alla poesia antica» (Antonelli 2010, p. 111), assume un ruolo centrale nella grammatica ermetica e nel suo transito nella canzone. Uno spoglio delle forme con o senza articolo non avrebbe senso, perché nella canzone l'articolo spesso ha la funzione, in quanto monosillabo, di zeppa ritmica¹⁰². Le forme senza articolo, sia determinativo che indeterminativo, sono presenti in tutti e tre gli album; spesso si tratta di plurali in luogo di singolari o di forme inserite in un impianto

¹⁰¹ *Ad Portam Inferi*, in *Il seme del Piangere* [1959], sezione *Versi livornesi*, vv. 79-80, in CAPRONI 1998.

¹⁰² Cfr. Cap. 1.1.

nominale. L'intento principale è ellittico: si snellisce la sintassi per valorizzare sostantivi e aggettivi.

L'ellissi dell'articolo non è sistematica: solo in *Via*, per esempio, espressioni come «zampate della vita sulle mie ossa» e «finestrini aperti a dissetarmi di vento», con elisione dell'articolo, coesistono con forme in cui gli articoli sono regolarmente mantenuti come «La mia sigaretta brilla rossa» e «stringo al cuore una lattina vuota e scopro che hai lasciato / le unghie sulla mia pelle». Generalmente in *SF* e *VA* l'ellissi dell'articolo si ha ad inizio verso (anche se non è una scelta sistematica¹⁰³), ma le forme di sostantivi assoluti sono ancora limitate¹⁰⁴. Dobbiamo attendere *OL* per trovare sostantivi isolati in versi, spesso in coppia con aggettivi o in sintagmi con il *di*, che prendono le distanze dal tessuto discorsivo grazie anche a fraseggi musicali che ne evidenziano lo stacco rispetto al resto del testo. Esempi sono «e polveri / di luna nei cristalli», «e noi sciacalli / di baci sulle labbra», *Domani mai*; «elemosine di cielo / tra silenzi d'ospedale / e strappi di catarro», *Acqua dalla luna*; «alberi che sfilano / come persone care / fantasmi della strada», *Tamburi lontani*; «Avremo ancora braccia / come ali libere», *Noi no*.

Questo meccanismo evidenzia «parole dalla forte evidenza simbolica» (Antonelli 2010, p.111) o metafore particolarmente significative; sono un esempio i versi sopra citati come «elemosine di cielo», oppure lo sfuggente lessico di *Signora delle ore scure*: «pelle sfumata d'ombre in fuga», «alba sbucciata / odore aspro di un'arancia», con metafora e sinestesia.

3.2.3 Plurali in luogo di singolari

L'uso dei «plurali in luogo di singolari, con effetto evocativo di generalizzazione» (Mengaldo 1991, p.138), è presente costantemente in tutti e tre gli album.

In *SF* già alcuni titoli si presentano al plurale: *I vecchi*, *Notti*, *Ragazze dell'est*, *Fotografie*. In particolare, le prime tre canzoni sono costruite proprio tutte al plurale. Significativo il

¹⁰³ «La mia sigaretta brilla rossa» è infatti il primo verso di *Via*, solo per citare un esempio.

¹⁰⁴ *Amori* in *Amori in corso*, *VA*, è una delle poche eccezioni, («amori / che sono nati quando è nato il vento»), e può essere spiegata dal fatto che il sostantivo assoluto è lo stesso che forma il verso puntello, (cfr. cap. 3.5) e viene ripreso in anafora; richiama tra l'altro anche il titolo del brano: si tratta semplicemente di una parola chiave che viene quindi semplicemente isolata in un verso.

caso de *I vecchi*, canzone che descrive attraverso la già citata tecnica del catalogo o «rosario di immagini»¹⁰⁵ alcune caratteristiche degli anziani. I plurali riguardano principalmente gli aggettivi (*mezzi ciechi, soli, seduti*) ma anche i sostantivi, sempre riferiti all'anafora e giustapposti ad essa senza mai descrivere direttamente gli anziani («i vecchi cuori di pezza», «i vecchi un po' contadini», «occhi annacquati dalla pioggia della vita»). Gli aggettivi, seguendo una tendenza tipica in canzone per la «descrizione di personaggi» (Antonelli 2010, p.118), vengono «sostituiti [...] con apposizioni nominali più o meno ampie» che descrivono i vecchi indirettamente attraverso metonimie¹⁰⁶ che richiamano soprattutto le loro abitudini («mattine lucide di festa», «voci bruciate dal fumo e dai grappini»). In *Ragazze dell'est* i plurali si inseriscono in «immagini che confondono a bella posta la sociologia in melodia e in metafore particolarmente contorte»¹⁰⁷ come «Nei mattini pallidi ancora imburrati di foschia / risatine come monete soffiate nei caffè»: l'obiettivo dell'autore è quello di «far diventare universali le modeste storie della sua vita» (Berselli 1999, p. 146), come l'incontro con alcune ragazze polacche durante un viaggio in Polonia in età giovanile. I plurali invadono anche VA, soprattutto i brani a carattere universale: «camere di tutto il mondo», «letti e cuori», «i sogni e il mento», «e spalle strette vanno», «camicie silenziose», «ombre di donne pigre», «mentre tirano sospiri e tende» sono solo alcuni dei tanti che plurali di *Un nuovo giorno, un giorno nuovo*. Spesso si combinano con altri tratti di natura ermetica come l'assenza dell'articolo («ai banchi del mercato donne», *L'amico e domani*; «teste crollate nei sedili di dietro», *Uomini persi*; «musiche da parrucchiere / scendono dall'alto», *Andiamo a casa*) o i sintagmi impressionistici («e cieli smarginati di speranza», *La vita è adesso*). Se in *SF* erano infatti riferiti ad una specifica categoria di persone (i vecchi, le ragazze dell'est Europa), i plurali in VA assumono valore universale: l'umanità delle borgate romane per Baglioni è infatti specchio dell'intera umanità, a cui è rivolto il messaggio di fondo dell'album, ossia una sorta di riecheggiamento del celebre *carpe diem*

¹⁰⁵ CALDERONI 1994, p. 128.

¹⁰⁶ Vale il principio metonimico descritto in MORTARA GARAVELLI 2010, pp.18-19: «Si ha una metonimia quando si designa un'entità qualsiasi mediante il nome di un'altra entità che sta alla prima come la causa sta all'effetto, oppure che le corrisponde per reciproca dipendenza». In questo caso tra i vecchi e le loro abitudini c'è un rapporto di reciproca dipendenza.

¹⁰⁷ BERSELLI 1999, p. 146.

oraziano, con «un'esortazione a vivere, uscendo dalla dimensione di mero sogno»¹⁰⁸ (Ciabattoni 2007, p. 238).

In *OL* i plurali ritornano ad assumere quella vaghezza che si era persa nel canzonettese degli anni '80, in cui erano diventati «un'abitudine [...] tendente al generico, al panoramico, all'indefinito, [...] in cui chiunque ci si potesse immaginare» (Antonelli 2010, p. 114). In quest'album si inseriscono in metafore con immagini vaghe, sfuggenti e con effetto prevalentemente evocativo, come «gomiti di treno», «polmoni che gonfiano le costole / di un'aria di metallo», *Dagli il via*; «Aveva forse nervi e fruste di uragani», *Io dal mare*; «mille aghi nella mente e niente mai risposte», *Naso di falco*; «e polveri / di luna nei cristalli», *Domani mai*; «alberi che sfilano come persone care / fantasmi della strada»; «e un cielo accenderanno / comete come te», *Noi no*, in quest'ultimo si può notare il gioco fonetico *comete/come te*, che esplicita con due diverse segmentazioni quello che in fonosintassi sarebbe un unico sintagma, rimarcando l'attenzione fonetica caratteristica della lingua di *OL*¹⁰⁹.

3.2.4 Metafore, analogie e accostamenti

Il campo dell'analogia e degli accostamenti è quello in cui risulta più marcata la differenza tra i primi due dischi e *OL*. Lo si nota in prima istanza passando in rassegna anche solo le similitudini: quelle di *SF* e *VA* sono tutte prese dal tessuto quotidiano, come «alla radio un rock arrabbiato come un pugno allo stomaco», *Via*; «notte buie come un forno», *Notti*; «vuote come uova di cioccolato», *Avrai*; «nelle vie echi di luce come di candele», *Un nuovo giorno, un giorno nuovo*, con la significativa sinestesia *echi di luce*; «e prati che si lisciano come gattini», *La vita è adesso*; «E la notte cade come un telo», *E adesso la pubblicità*, «Notte di note, note di notte / tesa come pelle di tamburo», *Notte di note, note di notte*; quest'ultima è rafforzata dal verso che introduce la similitudine, preso dal titolo e richiamato in anafora nel corso del brano, costruito a chiasmo con un marcato gioco paronomastico;

¹⁰⁸ In questa chiave va interpretato il brano *Il sogno è sempre*, del 1986, il cui titolo è anche il sottotitolo di *VA* (*La vita è adesso, il sogno è sempre*).

¹⁰⁹ Cfr. Cap. 2.2.3.

quest'ultima espressione tra l'altro è già in Pasolini¹¹⁰. Alcune similitudini non sembrano particolarmente riuscite, come «e le ragazze ridono fresche come mazzi d'insalata», *L'amico e domani*; «un cuore come un melograno», *Tutto il calcio minuto per minuto*; «si scrollano la pioggia dai capelli come i cani», *Amori in corso*¹¹¹. In *OL* invece le similitudini sono costruite con secondi termini di paragone che rimandano ad un significato metaforico: «di una luna che squagliò il suo quarto / come un brivido mulatto»; *Io dal mare*; «Cosa vuoi di più che andare / [...] come aquiloni nelle vie degli altri camminare», *Vivi*; «avremo ancora braccia / come ali libere», *Noi no*); spesso compaiono mescolate a sinestesie, come «come un timbro dolce agro / si staccò da quel suo corpo magro», *Stelle di stelle*; «lungo collo di puledro / come un fulmine lacrime di cedro», *Le mani e l'anima*.

La metafora invece è l'artificio retorico che governa la lingua di *OL*, realizzando accostamenti che partono da un lessico quotidiano ma poi si muovono verso significati figurati che sfruttano in particolare la polisemia verbale. Proprio questa risulta essere «la carta vincente dell'album, quella che ne garantisce l'originalità» (Calderoni 1994, p. 135). Un buon esempio lo troviamo in *Noi no* (ma nel corso del lavoro ne sono citati molti altri): «Avremo ancora braccia / come ali libere / di bere giorni e sere / e un sole di isole». L'immagine, particolarmente iperbolica, si trova nel brano centrale dell'album, che descrive il passaggio fondamentale del processo catartico di Cucaio/Claudio, fino ad arrivare *oltre* («di più, giù in fondo, là / più su, più in alto ancora, / oltre»; la parola chiave *oltre*, che dà il titolo all'album, compare in quattro occorrenze in tutto il disco¹¹²). Le metafore si trovano mescolate ad ossimori («acqua secca di un bel cielo astratto», «perché infiammare il mare non si può», *Io dal mare*, da segnalare l'allitterazione della *m*¹¹³, «e dentro gli occhi allarmi a bestemmiarci 'io ti amo'», *Vivi*) e a sinestesie («uno che sa stralunare la luna / polsi di

¹¹⁰ Come notato in CIABATTONI 2007, p. 240-241, in PASOLINI 1959, p. 273: «L'aria era tesa come pelle di tamburo».

¹¹¹ Una serie di similitudini di VA si trova in CALDERONI 1994, p. 130.

¹¹² «Di più giù in fondo, là / più su, più in alto ancora, / oltre», *Noi no*, «misteri oltre le ciglia», *Signora delle ore scure*, «il cavallo oltre la torre, aiò», *Dov'è, dov'è*, «Ora sono libero / un uomo / oltre», *Pace*; quest'ultimo è il verso conclusivo di tutto l'album, in cui *oltre* è isolata ed è un vero e proprio sostantivo assoluto. Solo però nel primo e nell'ultimo esempio *oltre* ha questa particolare e significativa accezione.

¹¹³ Tutta *Io dal mare* è costruita su allitterazioni di lettere come *s*, *m* e *f*; Baglioni vuole ricreare con il tessuto fonico il movimento delle onde del mare. A fine canzone è interessante l'alternarsi di verbi in grande maggioranza derivati da *mare*, che contengono tutti la parola *mare* all'interno: *consumare*, *catramare*, *tracimare*, *fiumare*, *schiumare*, *chiamare*, di cui il primo e l'ultimo però non sono dei derivati di *mare*. Argomento ripreso in cap. 3.4.

pietra e cuore alato», *Acqua dalla luna*; «accarezzai l'idea di lei in lontananza», *Signora delle ore scure*) in una lingua più ricca di figure retoriche con diversi livelli di significato.

Gran parte delle metafore sono ancora prese dal linguaggio quotidiano, ma assumono un nuovo significato esistenziale; due esempi da *Tamburi lontani*: «ed ogni giorno siamo dietro ad una cassa / a dare il resto e poi sorridere», «un ballo senza fiato se la banda passa / e finché non smetti di rincorrere»¹¹⁴. Nello stesso brano troviamo anche una metafora dal campo semantico cinematografico/teatrale (su cui Baglioni costruirà l'album successivo a *OL*¹¹⁵): «cambiano le scene, cambiano le battute / e anche i battuti»; da segnalare la figura etimologica *battute / battuti*¹¹⁶. Questo linguaggio metaforico ed analogico è inserito in un tessuto ricco tra l'altro di inversioni stilistiche ed enjambement («su quelle spiagge di vernici e di silenzi bere / a sorsi piccoli i tuoi baci», *Vivi*; «[...] criniera / nella ruggine di capelli», *Le mani e l'anima*). In generale si può affermare che la maggior parte delle metafore di *OL* si rifanno sempre ad un campo semantico materico e concreto, anche laddove tendono ad assumere un senso di vaghezza e di indeterminatezza, caratterizzandosi soprattutto nel cozzare di astratto e concreto. Questa tendenza preclude alla particolare figura della parestesia con zeugma, che sarà illustrata più avanti.

In *OL* sono presenti due brani che sono essi stessi un'intera allegoria, intesa come «una serie ininterrotta di metafore, quindi una metafora prolungata»; si tratta di «raffigurazioni composte intenzionalmente come allegorie» (Mortara Garavelli 2010, pp. 49-50), in cui l'artificio retorico va inteso come strumento di costruzione narrativa. Il primo è *Naso di falco*, il cui titolo è un altro epiteto di carattere metonimico¹¹⁷ che l'autore usa come sinonimo e pseudonimo di Cucaio: il falco diventa una metafora per descrivere Cucaio da bambino che si pone domande sul mondo guardandolo dall'alto, come dal volo di un falco. Il secondo è *Acqua dalla luna*, in cui Cucaio si presenta metaforicamente in prima persona come un giocoliere capace di fare giochi di prestigio impossibili (mentre nel ritornello interviene un coro in terza persona «accorrete pubblico / gente, grandi e piccoli / al suo

¹¹⁴ Sullo stile di *Tamburi lontani*, fatto di metafore esistenziali tratte dal linguaggio quotidiano, sarà costruito il brano *Fammi andar via*, del successivo album *Io sono qui*, 1995.

¹¹⁵ Il successivo album di Baglioni, *Io sono qui - Tra le ultime parole d'addio e quando va la musica*, CBS, 1994, sarà tutto una grande metafora cinematografica, esplicitata in brani come *Bolero*.

¹¹⁶ *L'ultimo omino*, brano del successivo album *Io sono qui*, gioca su una figura etimologica analoga ma in una forma molto più martellante e con una forte componente allitterante: «battiti combattiti / ribatti gli attimi scaduti / e tutti i battiti mai battuti»

¹¹⁷ *Naso* si riferisce proprio al naso di Baglioni, particolarmente pronunciato.

numero magico»), esprimendo attraverso una serie di iperboli la volontà di realizzare l'irrealizzabile («crescere spine di grano a gennaio», «mettere la testa in bocche di leoni», «saper andare in punta delle dita»): sarà la presa di coscienza dell'impossibilità di realizzare tutto questo che segnerà il disincanto di Cucaio e l'inizio del suo percorso catartico. Il brano si conclude con un'iperbole finale che si esplicita in tre protasi di periodi ipotetici lasciati senza apodosi in climax ascendente: «se sapessi un dì / innamorarmi di quelli che / non ama nessuno / se sapessi portarli lì / dove il vento dorme / se crescesse acqua dalla luna...»), l'ultima protasi si presenta con reticenza molto forte, e l'immagine lunare conclude metaforicamente il brano marcandone il significato allegorico.

3.2.5 Altri tratti ermetici

Tra i tratti della grammatica ermetica non ancora considerati spicca in modo particolare «l'impiego transitivo di verbi intransitivi e [...] libertà nella diatesi»¹¹⁸, tratto molto raro nella lingua della canzone. Troviamo quattro esempi nel nostro corpus, tutti riguardanti verbi di movimento (*camminare* e *correre*): uno in *SF* («ho camminato quelle vie», *Strada facendo*¹¹⁹) e tre in *OL* («e correre a girotondo il mare», *Io, lui e la cana femmina*; «Se i cavalli delle giostre corrono le praterie», *Naso di falco*; «morbido sentiero / dove cammino i miei sguardi», *Signora delle ore oscure*). L'uso transitivo di *camminare* è di tradizione letteraria¹²⁰, mentre nell'ultimo esempio il cambio di diatesi è rafforzato dal complemento oggetto astratto *sguardi*. Segnalo anche «e dentro gli occhi allarmi a bestemmiarci 'io ti amo'», *Vivi, OL*, in cui il transitivo *bestemmiare* non regge un complemento oggetto logico ma un'intera frase, assumendo valenza metaforica rafforzata dall'enclitico.

Alla «libertà nel manovrare i nessi preposizionali»¹²¹ corrisponde l'uso dei sintagmi impressionistici e i sintagmi analogici e sintetici, spesso di tipo sinestetico, con il *di*, precedentemente descritti. Vista la presenza molto fitta di questi sintagmi nella lingua di Baglioni tra il 1980 e il 1990, confermata dall'indagine e dallo spoglio effettuati, si può

¹¹⁸ MENGALDO 1991, p. 142.

¹¹⁹ Già segnalato in CALDERONI, 1994, p. 134.

¹²⁰ Usato con il significato di *passaggiare*, dall'uso transitivo dantesco «passaggiati marmi», in *Inferno*, 17, v. 6 (edizione a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, Oscar Mondadori, 2005) all'uso di Foscolo nella traduzione del libro quinto dell'Eneide «Tu cammini la terra», in FOSCOLO 1961.

¹²¹ MENGALDO 1991, p. 139.

riaffermare in accordo con Antonelli che «questi tratti, giunti agli ermetici dai simbolisti, nei testi delle canzoni sono diventati sistema [negli anni '90 e 2000] attraverso De Gregori e soprattutto attraverso Baglioni» (Antonelli 2010, p.117). Le preposizioni più in generale vengono utilizzate, a partire da *VA*, per sostituire altri nessi o per evitare la subordinazione, tendendo ad una lingua sempre più ellittica («amori che l'inverno ha rinchiuso dentro / per terra si rigirano *in* una canzone», *Amori in corso*, dove *in* sostituisce una subordinata temporale del tipo “mentre ascoltano una canzone”). In *OL* si può anche riscontrare l'uso esteso, tipicamente ermetico, della preposizione *a*, che troviamo per esempio in «dove cammino i miei sguardi / a guardia del suo sonno immobile guerriero», *Signora delle ore scure*, marcato maggiormente dalla libertà della diatesi verbale e dal cozzare di un verbo concreto con un oggetto astratto nel primo verso, e da un accostamento ardito e diretto nel secondo.

3.3. Parestesia e zeugma

La *parestesia*, ossia, per dirla con Mengaldo, «l'accostamento [...] di sostantivi astratti e aggettivi concreti [...] come “soffici fastidi”, “scabri doveri”» (Mengaldo 1994, p. 213), è una figura pertinente al linguaggio ermetico. Nella canzone si fa strada «una forma che di rado fa leva sull'aggettivo», preferendo «l'accostamento tra verbi concreti e sostantivi astratti» (Antonelli 2010, p. 115). Baglioni ne fa uso sistematicamente a partire dalla seconda metà degli anni '70, e anche successivamente. Tre esempi dal nostro corpus: «ombre di donne pigre / s'aggiustano le calze», *Un nuovo giorno, un giorno nuovo*, «l'uomo e la donna accarezzando un sogno / si accarezzano la faccia», *Tutto il calcio minuto per minuto*, *VA*; il già citato «dove cammino i miei sguardi», *Signora delle ore scure*, *OL*. Interessante è anche il verso già citato «e cieli smarginati di speranza», *La vita è adesso*, *VA*, in cui troviamo una forma verbale inconsueta, *smarginati*, derivato di *marginare* con il prefisso *s-*, accostata originalmente a *cieli*, ottenendo un sintagma formato da due termini concreti che con il *di* analogico sono collegati a un termine astratto come *speranza*.

Caratteristica peculiare della lingua di Baglioni, dagli anni '80, è un particolare tipo di *parestesia* che realizza uno *zeugma*, con un unico verbo che regge un complemento concreto

e uno astratto, prevalentemente oggetto, ma anche di causa efficiente. Questa particolare figura è presente come tratto peculiare e caratterizzante in tutti gli album del corpus.

In *SF* ne troviamo diversi esempi, con verbi semanticamente riferibili al sostantivo concreto: «si mangiano i sospiri e un po' di mele cotte», *I vecchi*; «notte di treni frettolosi che attraversano stazioni / e scuotono valigie e cuori», *Notti*; «e chiudere fuori la neve e la realtà», *Ragazze dell'est*; «guance colorate mentre sbucci arance e stupide bugie», «io stringevo agosto e te», *Fotografie*; anche nella forma con il participio passato, come «e gomiti e amicizie intrecciati per una strada», *Ragazze dell'est*.

In *VA* i verbi di queste parestesie con zeugma perdono il significato concreto e vengono usati nella loro valenza metaforica: «Bentornato a questo sole nelle camere di tutto il mondo / quando allaga letti e cuori», «s'affrettano alla vita inseguite / da un mare di capelli e di tetti», *Un nuovo giorno, un giorno nuovo*; «La ragazza respira distratta / e si riavvia i capelli ed i pensieri», *Tutto il calcio minuto per minuto*; «adesso che stuzzichi i ricordi / ed i tuoi anelli», *Andiamo a casa*. Questo uso metaforico dei verbi inizia a coinvolgere diverse forme disseminate all'interno dell'album, e riguarda indistintamente sia i modi finiti («le campane girano le nuvole», *La vita è adesso*; «e sulle guance in fiamme / le si accendono domande», *Tutto il calcio minuto per minuto*; «perde un po' di fretta tra i caffè e i liquori», *Andiamo a casa*) che quelli non finiti («amori dei gelati di aprile / benedetti dal sole come panni stesi», *Amori in corso*), mantenendo sempre però un contatto con il quotidiano e con il piano materico («questo uomo chiude giù il coperchio del suo piano / e si chiude un altro dei suoi giorni messi in fila», *Il sogno è sempre*).

In *OL* l'attenzione linguistica si sposta su quella tendenza, avviata in *VA*, a realizzare metafore sfruttando la polisemia verbale e i significati figurati, come in «mi ubriacai di una città polacca», *Dagli il via*; «una luna che squagliò un suo quarto», *Io dal mare*; «bere / a sorsi piccoli i tuoi baci come fontanelle», *Vivi*; per questo gli esempi di questo particolare tipo di parestesia nell'album sono solo tre. Molto significativi sono i primi due: «bruciai una macchina e il mio passato», *Dagli il via*; «io in che parole fuggirò / polvere e sere corse via», *Stelle di stelle*; particolarmente espressivo è il terzo esempio, perché è messo in bocca da Baglioni all'Africa in *Le mani e l'anima*. Il continente, personificato, parla in prima persona e descrive le sue vessazioni attraverso una serie di metafore, fino a lasciarsi andare

nel ritornello ad un disperato appello: «Salvatemi / e liberatemi / ridatemi / le mani e l'anima».

Sono questi alcuni dei tratti di quello stile, caratteristico del Baglioni degli anni '90, che Vecchioni ha definito «sognante e surreale»¹²², e che consente al cantautore romano di prendere le distanze dalla lingua di autori a lui contemporanei.

3.4. Fonosimbolismo

Con fonosimbolismo si intende l'attribuire «ai suoni un valore simbolico quando alle loro combinazioni corrispondono significati congruenti»¹²³. Utilizzato da sempre in poesia, il suo uso si intensifica in particolare con le liriche di Pascoli, per poi caratterizzare, a partire da D'Annunzio, la poesia novecentesca, anche nella sua accezione parodica e ludica (si pensi per esempio all'uso di paronomasie e bisticci nella lingua dei futuristi). L'uso simbolico dei suoni è una delle spie di quell'attenzione all'aspetto fonetico che, a partire dai primi anni '80, interessa in un crescendo il rinnovo della lingua della canzone italiana.

Il fonosimbolismo viene abbondantemente utilizzato da Baglioni in questa fase della sua carriera, sposandosi perfettamente con melodie che costruiscono una «tela sonora esclusiva, che indirizza e dona significato a certe evocazioni testuali» (Talanca 2016, p. 187). L'album in cui è usato abbondantemente e più o meno ovunque è sicuramente *OL*, a partire dalla significativa onomatopea di *Tamburi lontani*, canzone che metaforicamente paragona la solitudine e la monotonia della vita di uomo al battito solitario di un tamburo che ripete un suono sempre uguale (l'immagine del “tamburo lontano” come sinonimo di solitudine malinconica è già in Govoni: «Oh quel tamburo lontano / che baratta la sua malinconia»¹²⁴). Il suono del tamburo nella canzone si realizza nel *tam tam tam* che compare a fine brano, ripetuto più volte anche con una salita di un'ottava musicale nel cantato, che valorizza e rafforza il significato di tutto il brano stesso.

¹²² VECCHIONI 2010, p. 26.

¹²³ MORTARA GARAVELLI 2010, p. 160.

¹²⁴ Da *Patina di bronzo*, in *Armonia in grigio et in silenzio* [1903], sezione *La Certosa*, v. 11, in GOVONI 1961; si tratta di una poesia contenuta in una raccolta del periodo crepuscolare del poeta.

In *OL* cinque brani (*Io, lui e la cana femmina*, *Le donne sono*, *Navigando* e *Dov'è, dov'è*) si differenziano da tutti gli altri: sono infatti brani di carattere spiccatamente ironico, ludico e goliardico, che staccano fortemente dall'introspezione di fondo dell'album. Lo stacco tematico è ribadito dalla fonetica dei brani, che utilizza diverse figure di suono, come paronomasie isofoniche¹²⁵, come «veicoli di comicità, di satira, di umorismo paradossale [...] o sberleffi» (Mortara Garavelli 2010, p. 76). Tra i numerosi esempi abbiamo: «Quando la notte è passata al passivo / alle sette passate oltrepasso la porta / e sorpasso il passetto di passiflora / e passo impassibile i pollici / nei passanti dei jeans appassiti, passabili», «Così tutto passa e ripasso i miei passi / in un passaggio di passeri passeggeri»¹²⁶, *Io, lui e la cana femmina*, in questo caso si può anche parlare di dominio del significante sul significato; «Fiutai che notte era / una notte bucaniera», *Navigando*. Talvolta le paronomasie sono utilizzate con intento lirico ed espressivo, come in «e un sole di isole / su questa nostra faccia», *Noi no*; «ma c'è una lampada accesa, no, è solo il sole / solo di sole se riuscissi a vivere», *Signora delle ore scure*; «e sono eve e uve male e mele in Paradiso», *Le donne sono*. Si arriva fino ad accumulare parole rare o neologismi con un rapporto semantico molto vago o completamente nullo, accomunati solo da assonanze o consonanze: «bimbe solinghe, strambe meringhe / bionde rambe, stanghe fiamminghe / gambe ambre, lusinghe / lingue iraconde, lunghe gioconde», *Le donne sono*¹²⁷, anche qui il significante nella sua natura fonetica prende il sopravvento sul significato.

In realtà giochi fonetici sono disseminati qua e là in tutto l'album, come i bisticci tra omofoni non omografi («e un cielo accenderanno / comete come te», *Noi no*), paronomasie o giochi paronomastici più elaborati («sudai di sud / di vento diventai», *La piana dei cavalli bradi*; «perché infiammare il mare non si può», *Io dal mare*, con anche un forte ossimoro), oppure giochi con parole che possono cambiare significato assumendone un altro valido nel contesto se segmentate diversamente («su quel suo viso / diamante puro», *Signora delle ore scure*, che segmentato diversamente diventa «su quel suo viso / di amante puro»). Abbondano anche le figure etimologiche, come «uno che sa stralunare la luna», *Acqua dalla luna*, particolarmente significativa perché il verbo è tolto dalla polirematica in cui si trova

¹²⁵ Descritte in MORTARA GARAVELLI 2010, p. 74.

¹²⁶ Si tratta dell'incipit e dell'explicit del brano, ancor più evidente perché queste parti non vengono cantate, ma recitate a bassa voce.

¹²⁷ Cfr. Cap. 4.4.3.

usualmente¹²⁸; «il musicista ritrovò / la musica sua sola sposa / la musa allora ritornò / al suo museo», *Signora delle ore scure*. Molto significativo è l'esempio di *Tieniamente*, un brano tutto musicale (unico in tutto l'album) con solo un piccolo frammento di testo: «Tienianmen / tieniamente»: il gioco fonetico crea una crasi che sottolinea il significato nascosto del pezzo, ossia il ricordare «l'orrore [...] e l'atrocità degli avvenimenti»¹²⁹ nell'omonima piazza cinese nel giugno 1989; una forma analoga è usata quasi coevamente nel 1989 a Napoli per il *Tien'a'ment*, il primo centro sociale occupato autogestito della città, che prende questo nome grazie all'assonanza ancora più marcata del napoletano con il nome della piazza di Pechino¹³⁰.

In alcuni brani è possibile invece individuare una trama fonica simbolica. È il caso soprattutto di *Io dal mare*¹³¹ e *Le mani e l'anima*, dedicate rispettivamente al mare e alla terra: i due elementi aristotelici sono ripresi dalla trama fonica di allitterazioni, assonanze e consonanze, i suoni dolci che richiamano le onde del mare che si alzano e abbassano arricchiscono il primo (per esempio l'allitterazione delle liquide nella prima quartina: «Saranno stati scogli di carbone dolce / dentro il ferro liquefatto / di una luna che squagliò il suo quarto / come un brivido mulatto»), i suoni crudi e duri che richiamano la terra caratterizzano il secondo (l'allitterazione della nasale *n*, della *m* e della *r*: «una vibrazione nuda / forse un'innocenza nera, calma / di crepuscolo, lamine di palma / le mie braccia di ambra, scura corteccia»; «i pugni si serrarono contro i fianchi / caimani sotto il limo / giù nel sesso di ramarro»; «e scattarono le caviglie / sulla *rinoceronta* terra», dove il neologismo dell'aggettivo è rafforzato dalla sua fonetica oltre che dal significato e dalla particolare forma sintetica). In *Io dal mare* la parola *mare* è in attrazione panoramica nell'ultimo verso del brano («quel mare che fu madre») con *madre*, marcando anche foneticamente il ruolo materno assegnato al mare all'autore («ed io / dal mare venni»). *Mare* ritorna infine nella sfilza di infiniti che precede questo verso, riecheggiata fonicamente anche nei verbi che non ne richiamano il significato ma solo il puro significante (*consumare*, *catramare*, *chiamare*).

¹²⁸ L'espressione è *stralunare gli occhi*, segnalata in DE MAURO 2000, e già in *L'incendiario* [1910] di Aldo Palazzeschi, in PALAZZESCHI 2002, v. 191, p. 210, «Cobò straluna gli occhi», e altre occorrenze (cfr. SAVOCA 1995).

¹²⁹ CAMPISI 2005, p. 102.

¹³⁰ *Tien'a'ment* è anche il nome di un Alzheimer Caffè, sempre nei pressi di Napoli, aperto nel 2013: un luogo di incontro per discutere i problemi della malattia in questione, rimarcata ovviamente dalla fonetica del nome.

¹³¹ Ben descritta in TALANCA 2006, saggio «*Io dal mare*».

Berselli definisce il Baglioni autore di questi giochi fonetici «capzioso e sperimentale, maniaco professionista dell'esercizio linguistico»¹³².

In *OL* la nuova attenzione fonetica si manifesta in un intenso «legame di interdipendenza tra stimolo formale (suono) e stimolo semantico (significato)» (Mauroni 2011, p. 407), che raggiungerà vette espressive ancora più alte nel successivo album *Io sono qui*, come dimostrato dallo studio accurato di Elisabetta Mauroni¹³³: si tratta di uno degli importanti traguardi raggiunti dal cantautore romano nel corso della sua evoluzione linguistica, rispecchiando una tendenza che nella lingua della canzone stava prendendo piede a partire dagli anni '80.

3.5. Il verso puntello

Il verso puntello è il mastice che consente di tenere insieme testi logicamente e sintatticamente franti, di giustificare quello spezzettamento sintattico grazie al quale si possono evitare inversioni, troncamenti e altri vecchi trucchi. È l'uovo di Colombo: il grande artificio che rende tutto apparentemente naturale; la spinta poetica che – paradossalmente – finisce con l'avvicinare la lingua delle canzoni alla prosa e al parlato¹³⁴.

Tutte queste spinte di matrice poetico-novecentesca trovano compimento in uno strumento caratteristico dei testi di canzone che, a partire dalla seconda metà degli anni '70, farà sistema governando tutta la lingua della canzone¹³⁵. Si tratta del *verso puntello*, ossia della ripetizione di un verso, o parte di esso, ad inizio strofa o ad inizio verso: si pensi alla celebre *Ti amo* di Umberto Tozzi, il cui verso puntello coincide con il titolo.

La coincidenza tra verso puntello (o parte di esso) con il titolo è segno di un'attenzione che la rinnovata lingua della canzone a partire dagli anni '70 dà ai titoli, che iniziano ad essere considerati parte integrante del testo, anche se per quanto riguarda la musica «l'eterogeneità profonda in essa di titoli e testo è da maneggiare con maggior cautela» (Mengaldo 1991b, p. 19) rispetto alla poesia. Per quanto riguarda i titoli del nostro corpus, sono tutti «estratti da

¹³² BERSELLI 1999, p. 147.

¹³³ Cfr. MAURONI 2011, pp. 397-438.

¹³⁴ ANTONELLI 2010, p. 120.

¹³⁵ Arriverà intatto fino agli anni '90, si pensi all'uso che ne fa Ligabue in brani come *Certe notti* o *Ho messo via*.

un verso della poesia [nel nostro caso “dal testo di canzone”], più spesso il primo e l’ultimo, ma a volte anche uno mediano» (Mengaldo 1991b, p. 14), esattamente come è stato notato da Mengaldo per i titoli poetici novecenteschi; le uniche eccezioni sono *L’amico e domani*, *VA* (che però riprende dal testo il sintagma «L’amico», ripetuto più volte in anafora) e *Il sogno è sempre* (che però è un singolo escluso dagli album). In particolare, i titoli sono tutti presi o dal verso puntello oppure da un verso o frammento di esso che viene ripetuto in anafora nel corso del testo, questo vale anche per i titoli più minimal di *OL* come *Vivi o Domani mai*. Questo sistema permette un impatto rapido e immediato sul pubblico, favorendo la memorizzazione sia del titolo che di alcune stringhe di testo, e un’immediata identificazione della canzone stessa con il suo titolo, sistema che facilita la commercializzazione e l’esposizione al pubblico del brano stesso.

Tutta la lingua dei testi per musica si basa in realtà sulle ripetizioni (verso puntello, anafora, epifora, ecc...), perché questi tipi di testi hanno da sempre un «carattere tendenzialmente regolare e simmetrico, nei singoli versi e nei loro raggruppamenti strofici», (La Via 2006, p. 137), questo perché sono legati al linguaggio musicale, che ha «una natura ripetitiva, con figure e idee che diventano riconoscibili e strutturanti nella loro ricorrenza, sia letterale che variata»¹³⁶. In questo complesso sistema di ripetizioni e di rimandi sfociano, come descritto fino ad ora, tutte le innovazioni linguistiche mutate dalla lingua della poesia novecentesca.

Con il verso puntello, che diventa sistema proprio negli anni ’80, sono costruite sette delle otto canzoni canoniche di *SF*: «Voglio andar via», *Via*; «I vecchi...», *I vecchi*; «Notti di...», *Notti*; «Io le ho viste...», *Ragazze dell’est*; «Io e...», «Strada facendo...», *Strada facendo*; «Giorni di...», «Ora che ho te...», *Ora che ho te*; «Per un...», «Buona fortuna...»; *Buona fortuna*. L’unica eccezione è *Fotografie*, brano costruito però su un particolare sistema di ripetizione, in qualche modo analogo nella funzione a quello garantito dal verso puntello: ogni strofa, esclusa l’apostrofe centrale, descrive una fotografia scattata in un mese, o esplicitato (maggio, luglio, agosto, gennaio) o implicito ma facilmente identificabile da una perifrasi di carattere metonimico («tenera e distratta primavera» per aprile, «colline di uva bianca» per settembre, «foglie arrugginite» per ottobre, ecc...), raccontando attraverso questo sistema lo scorrere implacabile del tempo, perché è nel corso di un intero anno che si

¹³⁶ LA VIA 2006, p. 137-138.

sviluppa relazione amorosa narrata. La storia stessa viene evocata attraverso la sola descrizione di fotografie, che ironicamente restano fisse nel tempo proprio mentre la storia d'amore si evolve e si consuma con lo scorrere del tempo. La costruzione del brano, seppur priva del verso puntello, si rifà allo stesso stilema e allo stesso schema, in una struttura decisamente originale. In modo molto meno sistematico e più casuale il verso puntello ritorna in VA, laddove però è più corretto parlare di ripetizioni anaforiche non puntuali con funzione prevalentemente ritmica; queste anafore introducono qualche strofa in modo non sistematico («L'amico e...», *L'amico e domani*; «La vita è adesso», «Tu...», *E adesso la pubblicità*, «Notte di note, note di notte», *Notte di note, note di notte*), inframmezzano le strofe stesse («e adesso la pubblicità», *E adesso la pubblicità*, «Buona notte...», *Notte di note, note di notte*) o qualche ritornello («Sei tu...», *La vita è adesso*; «Un treno per dove...», *Un treno per dove*). In particolare, il verso nominale con reticenza finale *e adesso la pubblicità...*, compare al termine delle strofe che precedono il ritornello, ed è completamente scardinato dal resto del discorso, proprio come un messaggio pubblicitario che appare improvvisamente nel palinsesto televisivo: in questo caso è bene parlare di *epifora*¹³⁷; è un ottimo esempio di come un artificio linguistico possa essere utilizzato per rafforzare il significato dell'intero brano. *Amori in corso* è invece l'unico brano di VA che mantiene una struttura incardinata sul verso puntello.

amori a cavalcioni sui muretti si sfiniscono di baci
 con un'ansia dolce e il cuore rotto,
 amori incatenati sulle moto vanno scoppiettando
 incontro al mare con il costume sotto,

amori delle ultime file
 che all'uscita dei cinema ancora hanno i volti accesi
 amori dei gelati di aprile
 benedetti dal sole come panni stesi

(*Amori in corso*, VA, 1985)

In *OL* il verso puntello scompare, restando solo in occasioni sporadiche: in due brani ha una funzione goliardica e ironica (*Le donne sono*; *Dov'è, dov'è*), in un altro concorre ad accrescere il carattere evocativo del brano (*Signora delle ore scure*). La lingua, seppur franta

¹³⁷ Definizione in MORTARA GARAVELLI 2010, p. 126.

nella sintassi, si fonda su ripetizioni più ricercate sia a livello del significato che a livello del significante, soprattutto nella sua componente fonetica.

In ultima analisi si può concludere affermando che i tratti della lingua poetica, soprattutto quelli pertinenti alla grammatica ermetica, sono presenti in abbondanza e grande varietà, con una sistematicità diffusa, costante e crescente dal 1980 al 1990, fatto che rende la loro presenza ancora più significativa.

CAPITOLO IV

VERSO LA PROSA

4.1 Verso la lingua della prosa

Il secondo grande vento dell'innovazione della lingua della canzone spinge sul versante della lingua della prosa, in particolare verso tre direzioni: il conformismo grammaticale, la mimesi del parlato, e infine una tendenza all'allungamento del periodo. Questi tre elementi concorrono a dare ai testi di canzoni, seguendo una tendenza più o meno costante dagli anni '60 ad oggi, un'apparenza di prosa. La tendenza all'abbassamento verso il parlato e verso l'andamento prosastico è abbondantemente condivisa anche dalla poesia italiana del '900, che ha «via via assorbito istanze e modalità narrative e in generale prosastiche, con le relativi crisi e assestamenti formali»¹³⁸.

4.2 Il conformismo grammaticale

La canzone italiana, anche quella d'autore, è rimasta legata nel tempo ad un'idea tradizionale di norma, molto vicina a quella della grammatica scolastica, con una certa tendenza, anzi, all'ipercorrettismo¹³⁹.

Il *conformismo grammaticale* governa da sempre e in gran parte la lingua della canzone. L'origine di questo così diffuso e duraturo conformismo si può trovare in una sorta di «complesso d'inferiorità [...] dei parolieri» che, per non tradire le attese del proprio pubblico e non incorrere in critiche, maggiori di quelle che già ricevevano, soprattutto in passato, tendono ad «osservare scrupolosamente la norma linguistica», (Antonelli 2010, p. 131) impedendo alla lingua della canzone di essere «una lingua “viva e vera”»¹⁴⁰.

Uno degli esempi più interessanti a conferma di questa tendenza è la presenza nelle canzoni del *congiuntivo*: tanto vituperato e preso di mira dalle correzioni di insegnanti, nell'italiano contemporaneo «in realtà sta benone [...] e se recede, recede in precisi contesti

¹³⁸ MENGALDO 1978, XXIV.

¹³⁹ ANTONELLI 2010, pp. 128-129.

¹⁴⁰ COVERI 2011, p. 75.

comunicativi, nel parlato per lo più»¹⁴¹. Non sembra strano quindi trovarlo così saldo anche nella canzone, in cui difficilmente si tende a sostituirlo con l'indicativo (qualche infrazione alla norma la si trova soprattutto negli '80¹⁴²). Il nostro corpus conferma questa tendenza, con il congiuntivo regolarmente presente in tutti e tre gli album: «perché domani sia migliore, perché domani tu», *Strada facendo*, *SF*; «e un altro che ti dia respiro / e che si curvi verso te», *La vita è adesso*, *VA*, «chi [...] respirerà il tuo odore / pensando che sia il mio», *Mille giorni di te e di me*, *OL*. È significativo che il congiuntivo sia presente in questi tre brani, tra quelli più di successo (e quindi più riprodotti e riproposti) tra quelli del corpus. In particolare resta saldo nei periodi ipotetici («e se stanotte tu mi fossi accanto», *Notti*, *SF*) dove è sempre abbinato correttamente al condizionale («se ci fossero due soli / che così sarebbe sempre giorno», *Naso di falco*, *OL*), preferito alla forma colloquiale con l'imperfetto (del tipo 'se c'ero, venivo').

Interessante è la parabola del *passato remoto*: prima della rivoluzione dei cantautori era il tempo che governava la sintassi della canzone per ragioni soprattutto metriche, vista l'abbondanza di forme tronche nel paradigma¹⁴³; venendo percepito come tratto arcaico, sparisce grazie ai cantautori, per poi essere «riportato in voga [negli anni '80] da Pasquale Panella [...] nei suoi testi per Battisti», e da Baglioni, «contagiando il suo nuovo corso»¹⁴⁴ a partire da *OL*. Nel giro di poco tempo ritorna nello standard dei testi di canzone, soprattutto in quei brani di successo¹⁴⁵ che non curano particolarmente l'elaborazione testuale. Baglioni quindi riporta in voga il passato remoto con funzione prettamente stilistica, come dimostra tra l'altro la sua ampia diffusione non solo in sede finale di verso e non solo nelle forme tronche. Assente in *SF* e *VA*, al quale è preferito l'imperfetto nel primo e il passato prossimo nel secondo (mentre il futuro è disseminato qua e là in entrambi gli album, soprattutto in *VA*, collegato all'idea di speranza che permea il disco¹⁴⁶), il passato remoto, con le sue 114 occorrenze, governa la lingua di *OL*, fondamentalmente per due ragioni. La prima, e più

¹⁴¹ VOLPI 2017, citando i recentissimi studi in SABATINI 2016; il medesimo argomento è trattato anche in ANTONELLI 2016.

¹⁴² Segnalata in ANTONELLI 2010, pp. 150-154.

¹⁴³ Un discorso analogo si può fare per il futuro semplice, il cui paradigma è anch'esso ricco di forme tronche.

¹⁴⁴ ANTONELLI 2010, p. 133.

¹⁴⁵ Esempi in ANTONELLI 2010, p. 133: «ma nessun altro chiamai amore / io da allora nessuno trovai», Laura Pausini, *Resta in ascolto*, 2004.

¹⁴⁶ Il futuro avrà lo stesso ruolo in alcuni brani di *OL*, in particolare *Noi no*, che non a caso nei live di Baglioni si accoda a *Strada facendo* e *La vita è adesso*, gli inni di speranza per un futuro migliore.

importante, è di carattere stilistico e tematico: in un album dedicato alle vicende autobiografiche passate dell'autore, permette un preciso inquadramento temporale di ciò che viene narrato. Lo si può osservare già in *Dagli il via*, primo brano dell'album, che racconta del viaggio in Polonia del giovane Baglioni («mi ubriacai di una città polacca»). Interessanti in questo testo sono i passati remoti a in sequenza a inizio di verso (*feci, vidi, misi, guidai*), o la serie di passati isolati ciascuno in un verso in conclusione de *La piana dei cavalli bradi*: «Scalpitai / scartai / m'impennai / scalciai / galoppai / saltai / m'involai»¹⁴⁷, che segnano semanticamente una sorta di identificazione tra i cavalli e Baglioni stesso, arrivato al termine del suo percorso catartico. Alcune forme sono messe in evidenza poiché inserite nell'incipit e nel primo verso delle canzoni: «Fu il sogno di volare solitario», *Naso di falco*; «Io sperai di esser tra quelli», *Stelle di stelle*; «Io mi nascosi in te», *Mille giorni di te e di me*. La seconda ragione, limitata però a pochissimi casi, è di carattere goliardico, in cui il Baglioni post-moderno, amante della contaminazione, sembra quasi “fare il verso”¹⁴⁸ ai tantissimi passati remoti in voga fino ai primi anni '70. È il caso per esempio dei passati di *Le donne sono* («Io con una / mi ricordo il primo bacio che le detti»; «Io di un'altra / che fu al buio gridolini e friggi friggi»).

Un terzo elemento di conformismo grammaticale è l'uso di *le* come complemento di termine femminile. La sua sostituzione con *gli* è condannata da Serianni nella sua *Grammatica italiana* del 1989¹⁴⁹ anche nel parlato meno formale, dove tende comunque a prendere piede. Nel nostro corpus è presente regolarmente: «e il tempo le ha portato qualche anno in meno», *Tutto il calcio minuto per minuto*, VA, «io non le ho mai detto amore tu mi manchi», *Dov'è, dov'è*, OL, e la sua presenza è spia di una mancanza di «spinte per trasgredire la norma»¹⁵⁰, poiché *gli* e *le* sono entrambi monosillabi interscambiabili dal punto di vista metrico/ritmico.

Si può fare un discorso analogo per l'alternanza del pronome di seconda persona singolare. L'italiano distingue tra il *tu soggetto* e il *te complemento*: *te* è accettato come soggetto solo

¹⁴⁷ Queste due serie sono tutte in prima persona, segno del ruolo che ha il tempo verbale nell'identificare la centralità della descrizione autobiografica in *OL*.

¹⁴⁸ Uso caratteristico dei testi di Panella, che volontariamente “fa il verso” ai versi di Mogol per Battisti, come è ben illustrato in ANTONELLI 2010, p. 133; lo stesso argomento è trattato in BERSELLI 1999, p. 147, dove si sottolinea che Panella «non sente il bisogno di proporre un significato», a differenza di Baglioni.

¹⁴⁹ Fenomeno segnalato in ANTONELLI 2010, p. 132.

¹⁵⁰ ANTONELLI 2010, p. 143.

in alcune forme cristallizzate come *io e te*¹⁵¹, e così compare nel nostro corpus («io e te, che facemmo invidia al mondo / avremmo vinto mai», *Mille giorni di te e di me*, *OL*), dove la grammatica è rigidamente rispettata; in *Notti*, *SF*, per esempio, troviamo un'anadiplosi rafforzativa del pronome che mantiene la corretta alternanza: «e se potessi fare in modo che Roma / non fosse lontana per te / tu che sei stata e sarai tra le persone più mie». Nella storia della canzone *te/tu* soggetto sono invece interscambiabili a fine verso quando devono rispettare la rima.

4.3 “Val più la metrica che la grammatica”¹⁵²

La canzone fa abbondantemente uso dei pronomi personali, spesso come zeppe ritmiche, esplicitando per esempio il soggetto laddove non è obbligatorio («Io le ho viste...», *Ragazze dell'est*, *SF*). La preferenza è nettamente per le forme toniche su quelle atone: *me/te* sono preferiti a *mi/ti*, spesso per ragioni metriche; anche nel nostro corpus si contano 67 forme toniche contro le 58 atone. La scelta delle forme toniche infatti fa scivolare a destra verso la fine del verso il pronome, che si deve quindi presentare in forma tonica occupando l'ultima sede di verso, si pensi al verso puntello di *Ora che ho te*, *SF*. Non sono presenti invece nel corpus forme soggetto come *egli*, *ella*, *essa*, *esso* e *essi*, scomparsi da tempo sia nella lingua che nella canzone¹⁵³, mentre *lei*, largamente diffuso come pronome soggetto, in questa funzione si attesta nel corpus a partire da *OL* («Lei è una traccagna culona invadente», *Io, lui e la cana femmina*).

La preferenza per le forme toniche dei pronomi è segno che nella canzone spesso “val più la metrica che la grammatica”. Antonelli individua alcuni tratti che nella canzone oscillano tra norma e uso, la cui scelta corrisponde alle necessità di rispetto della mascherina, quindi a questioni di carattere metrico e non grammaticale o stilistico. È il caso per esempio di *ciò* al posto di *quello*, o l'alternanza del dimostrativo *'sto / questo*: *ciò* vive una parabola temporale analoga a quella del passato remoto; nel nostro corpus ha infatti solo due occorrenze in *OL*,

¹⁵¹ Confermato in ANTONELLI 2010, p. 139.

¹⁵² Titolo in ANTONELLI 2010, p. 135.

¹⁵³ Come segnala opportunamente ANTONELLI 2010, p.140.

entrambe in *Pace* («Pace a me che non so amare ancora / ciò che ho», «e per tutto ciò che tu non mi desti mai»); nessun caso invece di *'sto* nel corpus.

Significativa in questo senso è l'alternanza *ed/e*: nel corpus si contano 24 casi di *d* eufonica, tutti ovviamente davanti a vocale, per aggiungere una sillaba ed evitare la sinalefe, come per esempio in *Un treno per dove, VA* («poveri granelli di pepe / abbandonati in mezzo ad un'estate»). La scelta della *d* eufonica è quindi puramente metrica.

4.4 Mimesi del parlato

La mimesi del parlato è un sistema elaborato dalla lingua della prosa, fatto di *che* polivalenti, *ci* attualizzanti, inserti dialogici e lessico colloquiale che si spinge, se necessario, fino al turpiloquio, che è passato negli anni '70 alla lingua della canzone. Si tratta di una «fictio dell'oralità», che si realizza con «addensamenti di fenomeni di "parlato" che, costitutivi dell'opera nella sua totalità, registrano [...] una crescita quantitativa e un incremento funzionale»¹⁵⁴. Enrico Testa ha effettuato un accurato studio dei «fenomeni di parlato-scritto» (Testa 1997, p. 105), ossia di quei moduli con cui si tenta una resa letteraria del parlato, risultato particolarmente utile per questa parte del lavoro¹⁵⁵.

Gli elementi di mimesi del parlato passati alla lingua della canzone si possono dividere in due macro-categorie: *elementi grammaticali* ed *elementi pragmatici*, senza dimenticare un'indagine delle *scelte lessicali*, spesso veicolo di imitazione del parlato.

4.4.1 Elementi grammaticali

Tra gli elementi grammaticali di mimesi letteraria del parlato all'interno della lingua della canzone occupa un ruolo fondamentale il *che* polivalente. Un tempo «connotato come popolare, ma negli ultimi decenni diventato sempre più familiare nel parlato di tutti gli italiani» (Antonelli 2010, p. 148), ha una «natura sincretica e una generica funzione

¹⁵⁴ TESTA 1997, pp. 22-23.

¹⁵⁵ Cfr. TESTA 1997.

esplicativa»¹⁵⁶: è presente diverse volte nel nostro corpus («quattro case in una palla di vetro / che a girarla viene giù la neve», *Uomini persi*) soprattutto in forme in cui assume valore temporale¹⁵⁷ («mattine lucide di festa / che si può dormire», *I vecchi*; «nei pomeriggi appena freschi / che ti viene sonno», *La vita è adesso*); ha più occorrenze in *OL* («fagli prendere / la sua scia / che non c'è solitudine / quando si è soli»; *Dagli il via*; «Se ci fossero due soli / che così sarebbe sempre giorno», *Naso di falco*; «e quanto amore e sete / che possa piovere», *Noi no*).

La *dislocazione* è un'altra spia di riecheggiamento del parlato: consiste nello spostare una parte dell'enunciato e metterlo in evidenza riprendendolo più avanti (dislocazione a sinistra) o anticipandolo (dislocazione a destra) con un pronome clitico. Nel nostro corpus gli esempi di dislocazione sono abbastanza limitati: segnalo due dislocazioni a sinistra «i vecchi che non li vuole nessuno», *I vecchi*, *SF*, tipica dislocazione del complemento oggetto, e «questo mondo è lui che ci si fa», *Qui Dio non c'è*, *OL*¹⁵⁸.

D'altronde, diversi degli elementi che Antonelli mette in evidenza come spie grammaticali di mimesi del parlato, non sono presenti nel nostro corpus, mentre sono regolarmente attestati nella storia della canzone; si pensi per esempio al ruolo che ha la dislocazione di *l'ho* in Vasco Rossi: «Voglio trovare un senso a questa vita / anche se questa vita un senso non ce l'ha», *Un senso*, 2004. Questi tratti in realtà sono abbondantemente presenti nel primo Baglioni, per poi sparire completamente negli anni del corpus. È il caso proprio di *l'ho*, assente nel nostro corpus, ma con diverse occorrenze nei testi degli anni '70: «ma io questa cosa qui mica l'ho mai creduta», *Questo piccolo grande amore*, 1972, in questo caso è combinato ad una dislocazione e all'intercalare colloquiale *mica*, tipico del «parlato informale e familiare»¹⁵⁹. Anche il *ci* attualizzante è assente nel corpus, ma è usato dal giovane autore in particolare nei bozzetti popolari («c'ha di tutto, pezzi d'auto», *Porta Portese*, 1972).

Negli anni '70 l'italiano della canzone si avvicina di più all'italiano parlato, mentre a partire dagli anni '80, gli anni di *SF*, inizia un vero e proprio ritorno all'ordine che tende a mettere

¹⁵⁶ TESTA 1997, pp. 129-130.

¹⁵⁷ Così descritto in ANTONELLI 2010, p.149.

¹⁵⁸ Ampio studio sui tipi di dislocazione si ha in TESTA 1997, in particolare p. 135.

¹⁵⁹ TELVE 2008, p. 149.

da parte alcuni tratti del parlato, che verranno ripresi nella contaminazione linguistica degli anni successivi: questo spiega l'assenza di diversi elementi grammaticali negli album del corpus.

4.4.2 Elementi pragmatici

Per *elementi pragmatici* si intendono quei meccanismi del discorso parlato e del dialogo che «da lungo tempo sono imitati nella prosa letteraria (e almeno da vent'anni in quella giornalistica)» attraverso una serie di segnali discorsivi dettati a «imprimere un andamento che simuli quello del parlato»¹⁶⁰ al testo, da qui «l'impressione di prosa che ne scaturisce» (Antonelli 2010, p. 157). Si tratta fondamentalmente di «segnali discorsivi, con funzioni connettive e demarcative», che hanno un ruolo fondamentale nella «realizzazione del parlato-scritto» (Testa 1997, p. 174).

Uno di questi è il coinvolgimento dell'interlocutore, tipico ovviamente del parlato: tratto martellante del primo Baglioni («E tu / fatta di sguardi, tu», *E tu*, 1974), resta saldo in tutto il nostro corpus, soprattutto nella versione di allocuzione al *tu* dell'amata¹⁶¹ ma anche nella variante collettiva («Noi, noi no / noi, noi no», *Noi no*, *OL*), particolarmente rara in autori non politicizzati¹⁶². Il coinvolgimento avviene attraverso spie discorsive soprattutto verbali: «pensa, amore mio», *Tamburi lontani*, *OL*, che combina al verbo *pensa* l'appellativo classico *amore mio*¹⁶³; «fai così / appoggiati», *Fotografie*, *SF*, «sai che c'è», *Le donne sono*, *OL*; può avvenire anche con «incisi asseverativi ed enfatici»¹⁶⁴ del tipo *sì/no*. Un solo caso di *sì* nel corpus: «sì ma non di più / di tutto il poco che ho potuto io», *Tamburi lontani*, *OL*; più numerosi i casi di *no*, come «e quei ragazzi che eravamo / no, non ci sono più», *Via*, *SF*; «e poi chiudere il sipario / no, che non è niente», *Andiamo a casa*, *VA*.

¹⁶⁰ ANTONELLI 2010, p. 172.

¹⁶¹ Cfr. Cap. 3, par. 3.1.1.

¹⁶² Questa tendenza, negli anni '70 della storia della canzone, aveva un carattere prettamente politico o sociale.

¹⁶³ Presente anche in *SF* «non dire no / amore, guarda qui», *Fotografie*, e in *OL* «io non le ho mai detto “amore, tu mi manchi” / io l'ho solamente urlato», *Dov'è, dov'è*.

¹⁶⁴ TESTA 1997, p. 172.

Non sono presenti interiezioni del tipo *eh/oh*, molto importanti da sempre nella mimesi letteraria della pragmatica del parlato¹⁶⁵. L'unica interiezione del corpus è *aiò*, tipica del sardo, ma utilizzata in questo caso per pura assonanza fonetica con *Cucaio*. Infatti la si trova in *Dov'è, dov'è*, uno dei brani goliardici di *OL*, che racconta di come Baglioni cerchi di sfuggire dalle industrie discografiche, dai fan troppo esigenti e dal mondo della televisione. Lo stile con cui viene raccontata la fuga di *Cucaio* è fortemente improntato sul parlato, ricco di coinvolgimenti dell'interlocutore («Signor giudice, io nego tutto, aiò», rafforzato dalla iterazione della domanda del titolo *dov'è, dov'è?*) anche grazie a verbi alla prima persona plurale («sta sui monti / andiamolo a prendere») o a frammenti di dialogo («Disse “presente” all'appello ma / sembrava un poco assente»), il tutto ritmato dalla ripetizione martellante dall'interiezione *aiò* («Sentinella della mia frontiera aiò / finanziaria vecchia volpe grigia aiò»).

Per quanto riguarda i *dialoghi*, si distingue tradizionalmente tra una *dialogicità frammentaria*, presente fin dai primi del Novecento in canzone e consistente in una serie di brevi battute di discorsi diretti che «molto realisticamente sono ricalcati sul parlato» (Antonelli 2010, p.158), e una *dialogicità totale o strutturale*, caratteristica del melodramma, e in canzone tipica dei duetti, che sono un intero dialogo messo in musica. Nel nostro corpus troviamo parecchi dialoghi frammentari in tutto *SF*: *Via* per esempio è uno sfogo tutto in prima persona vissuto dal protagonista dopo aver lasciato la propria donna, alla quale si rivolge con fare provocatorio («tu non sei come ti credevo io») soprattutto nel ritornello («Voglio andar via da te / che goccia a goccia hai spremuto il mio cuore»), arrivando nella rabbia a rivolgersi perfino a Dio («ma perché hai fatto il mondo così triste Dio?»). Spia di questo dialogo, reale o fittizio, è la presenza del verbo *dire*¹⁶⁶: «*Dimmi*¹⁶⁷ che cos'è che c'hanno fatto / *dimmi* cosa c'è che io non so». Dialogate sono le apostrofi centrali di *Notti* e *Fotografie*, in cui l'autore si rivolge direttamente all'amata; al filone del dialogo con se stesso, utilizzando il *tu* in cui tutti si possono identificare, appartiene invece *Strada facendo* (e anche *La vita è adesso*): «mi son detto tu vedrai. / *Strada facendo* vedrai / che non sei più da solo».

¹⁶⁵ Si confronti in particolare lo studio in TESTA 1997, pp. 177-178.

¹⁶⁶ Una ricerca sulle voci di *dire* nella storia della canzone la si trova in ANTONELLI 2010, p. 163.

¹⁶⁷ I corsivi in questi casi sono miei.

Non sono presenti dialoghi veri e propri in *VA*, ma soltanto qualche coinvolgimento sporadico dell'interlocutore, soprattutto la persona amata, a fine verso in alcuni brani¹⁶⁸, mentre troviamo come già detto il *tu* generico del brano eponimo («sei tu che spingi avanti il cuore / ed il lavoro duro»), che però verso la fine del primo ritornello muta in un vero e proprio dialogo, verosimilmente con la propria compagna: «e tu che mi ricambi gli occhi in questo istante immenso / sopra il rumore della gente *dimmi* se questo ha un senso», la spia di questo dialogo è ancora una volta *dire*. In questi due album non ci sono duetti.

In *OL* troviamo il primo vero duetto, con Mia Martini: si tratta di *Stelle di stelle*, brano che descrive drammaticamente «la condizione privilegiata in cui si trova a vivere l'artista, immune apparentemente degli “affanni umani”, [...] ma che poi alla fine avverte di più il peso e lo sconosciuto dolore della vita» (Campisi 2005, pp. 96-97). Non siamo di fronte ad un “botta e risposta”, come nel parlato, ma ad una sorta di dialogo lirico sull'argomento (la condizione degli artisti), in cui le due voci si incastrano fra loro e la voce di Mia Martini fa da controcanto a quella di Baglioni. In quanto dialogo, le spie discorsive presenti sono tantissime: i *sì* e i *no*, le reticenze pragmatiche, le spie verbali («ci pensi... / sì... / fiori recisi ancora») oltre ovviamente al coinvolgimento diretto dell'interlocutore («può il mare / fermarsi prima dell'orizzonte / lo vedi»).

Un particolare dialogo è il controcanto di *Le donne sono*, di cui si è già parlato¹⁶⁹. Sono presenti diversi dialoghi, come già accennato, in *Dov'è, dov'è*: è un dialogo la lunga introduzione scandita dalla voce di un narratore-imbonitore che mette in guardia gli artisti dal mondo dei giornali e della tv, in modo spiccatamente ironico (ironia marcata dal chiasmo «Il duemila ha perso la sua buona novella / ci resta solo novella duemila / ma vedremo ugualmente le stelle da vicino?»); sono dialoghi le considerazioni dei genitori di Baglioni («spesso non c'era e non parlava mai: / buon giorno e buona sera», cantate proprio da loro nell'incisione originale); infine è Baglioni stesso a prendere la parola, facendo sentire la sua voce nei confronti del pubblico, verso il quale si sente come un imputato sotto accusa («Signor giudice io nego tutto, aiò»).

¹⁶⁸ Già descritto in Cap. 3.1.1.

¹⁶⁹ Trattato in Cap. 3.1.2.

Un altro dialogo singolare è quello di *Le mani e l'anima*, in cui l'Africa personificata si rivolge direttamente ai suoi interlocutori, ossia l'intera umanità, con una serie di imperativi imploranti rafforzati dal pronome personale, con funzione particolarmente drammatica: «Salvatemi / e liberatemi / ridatemi / le mani e l'anima; / sfamatemi / e dissetatemi / lasciatemi / le mani e l'anima». In *Mille giorni di te e di me* troviamo un piccolo dialogo in cui l'autore si rivolge alla propria donna ponendole domande retoriche come «chi mi vorrà dopo di te» (il pronome *chi* è spia dialogica); si tratta però di un dialogo *in absentia*, a tutti gli effetti retorico e irrealistico. Un altro breve dialogo è presente in *Navigando*, brano goliardico costruito su un'allegoria, in cui l'autore naviga insieme alla sua compagna nel “mare del mondo e della vita”, e a lei rivolge i suoi discorsi e i suoi pensieri, cercando continuamente il suo coinvolgimento: «dimmi la volta che si salpa», ancora una volta la spia è *dire*.

La presenza dei dialoghi e delle spie discorsive di tipo pragmatico ha quindi una sorta di parabola discendente. La sua presenza è ben salda nel Baglioni degli anni '70¹⁷⁰ e può essere ben esemplificata da un verso di *Con tutto l'amore che posso*, 1972¹⁷¹, in cui ritroviamo quasi tutti i tratti qui considerati di mimesi dell'oralità: «amore mio / ma che gli hai fatto tu a quest'aria che respiro». Tra i tratti troviamo il dialogo, il coinvolgimento dell'amata, l'appellativo classico *amore mio*, la doppia dislocazione, l'uso di *che* al posto di *cosa* e di *gli* al posto di *le*. In questi brani degli anni '70, soprattutto nell'album *Questo piccolo grande amore*, Baglioni infatti narra una «storia da adolescenti, [...] dove tutto il resto viene vissuto nell'ottica di questa storia», evidenziandone «le possibilità drammatiche e il taglio quasi cinematografico» (Baglioni 1978, p. 29). Le spie pragmatiche si evolvono con l'evolversi della lingua e delle tematiche: sono ancora molto presenti in *SF*, tendono a scomparire in *VA* per poi essere recuperate con altri tratti e con precise funzioni in *OL*.

¹⁷⁰ Messa in evidenza in COVERI 2011, p. 73.

¹⁷¹ Contenuta nell'album *Questo piccolo grande amore*, 1972.

4.4.3 Scelte lessicali

Indagando le scelte lessicali di un testo letterario in prosa si può percepire l'esigenza del testo stesso di «avvicinare, sulla base dei principi del verosimile narrativo e linguistico, la lingua della letteratura alla lingua viva», dando quindi «ospitalità nella prosa a registri e a forme non togate: popolari, colloquiali e familiari»¹⁷². Tutto questo è ancora più valido per la lingua della canzone, che già per sua natura contiene intrinsecamente una tendenza verso la lingua d'uso; la presenza di colloquialismi o dialettalismi diventa quindi fondamentale nella canzone per imitare il parlato, esattamente come avviene nella lingua della prosa letteraria.

Per il romano Baglioni il *romanesco* rappresenta un grande serbatoio lessicale, a cui egli stesso ha attinto con diversità di metodi e strategie per tutto il corso della carriera. Il cantautore infatti passa dagli inserti popolari del mercato di Porta Portese («Ma 'sti carzoni li voi o nun li voi?», *Porta Portese*, 1972) in cui il dialetto è usato per dare una «caratterizzazione specifica dei discorsi del singolo personaggio» che «sfocia nella stilizzazione» (Testa 1997, p.152), a tre brani interi in romanesco, in cui il dialetto ha una funzione prima folkloristica e poi lirica, in controtendenza in quegli anni: *Ninna nanna nanna ninna*, contenuta in *Sabato pomeriggio*, 1974, è un riadattamento di *La ninna nanna de la guerra*, 1914, lirica del poeta romano Trilussa; *Sisto V*, dello stesso album, è un brano scritto interamente da Baglioni «con lo spirito del cronista, delle considerazioni popolari immediate, da scritte sui muri, su questo papa», che appartiene al periodo in cui Baglioni «faceva del cabaret»¹⁷³, ambiente in cui il dialetto nella canzone si usava in chiave comica e folkloristica; *Gesù caro fratello* è contenuta in *Solo*, 1977, l'album in cui l'autore inizia ad abbandonare la tematica amorosa, «descrivendo personaggi accomunati dalla solitudine come pretesto» (Baglioni 1958, p. 58) per parlare di se stesso. Vi è descritta la solitudine e la sofferenza di Gesù: la scelta del romanesco sembra dare una connotazione popolare alle sofferenze del Cristo, al quale il popolo stesso si rivolge con la propria lingua (il dialetto),

¹⁷² TESTA 1997, p. 85.

¹⁷³ BAGLIONI 1978, p. 56.

come se stesse parlando ad uno di loro, essendosi fatto egli stesso uomo all'interno del popolo¹⁷⁴.

Il romanesco scompare negli anni '80: completamente assente in *SF*, torna in forma velata in *VA*, nascosto dietro parole prese in prestito dalla produzione pasoliniana come *montarozzo* («sugli ultimi giochi / tra i montarozzi di terra», *Uomini persi*), parola romanesca che indica un «piccolo cumulo di terra» (Ciabattoni 2007, p.235), *ciancicate* e *schicchera* («in un portafoglio / di foto ciancicate», *Un treno per dove*; «il ragazzo dà una schicchera alla cicca», *Tutto il calcio minuto per minuto*), parole del romanesco di uso regionale (*schicchera* è voce di carattere onomatopeico). Significativa è anche la presenza di *borgate* («un posto senza le borgate / calce e polveroni», *Un treno per dove*, in Pasolini troviamo lo stesso sintagma¹⁷⁵), parola non romanesca che definisce generalmente un quartiere o una zona di una grande città, ma che è usata come parola specifica per denominare le periferie romane prima da Pasolini (le borgate romane sono lo sfondo di *Ragazzi di vita*) e poi da Baglioni, con un intento analogo. Tutte queste voci arrivano in *VA* transitando proprio attraverso Pasolini, da cui Baglioni prende anche altre forme poco diffuse come il vezzeggiativo *schienuccia*¹⁷⁶, e diventano una sorta di sfondo linguistico dietro la narrazione della vita romana. La capitale, mai nominata e di cui sono assenti toponimi e descrizioni di luoghi, viene evocata solo attraverso la sua lingua. L'operazione è molto cauta: Roma deve poter rappresentare infatti un qualunque ambiente urbano, in cui ogni abitante di città contemporaneo si possa rispecchiare.

In *OL* il romanesco è un vero e proprio serbatoio linguistico a cui poter attingere per esprimere significati in modo originale. È quello che accade in *Io, lui e la cana femmina*, con l'aggettivo romanesco *alleprate* («e le rincorse alleprate, le frenate, le lingue rifiatate»), che significa «attento»; o in *Qui Dio non c'è*, dove la forma *brillocca* («brillocca umanità di bar») è un aggettivo originale modulato sulla forma romanesca *brelocco*, che indica un ciondolo giocoso e vistoso.

¹⁷⁴ Gesù era stato così rappresentato da Fabrizio De Andrè nell'album *La buona novella*, 1970, che però non contiene alcun brano in dialetto. Una diretta citazione a De Andrè la troviamo nel nostro corpus in *Andiamo a casa*, *VA*: «a chiederci un bacio e rubarne cento / in mezzo alla strada», da *Amore che vieni, amore che vai*, 1968: «Quei giorni perduti a rincorrere il vento / a chiederci un bacio e volerne altri cento».

¹⁷⁵ «Vivevo in una borgata tutta calce / e polverone, lontano dalla città», vv. 82-83 in *Il pianto della scavatrice*, in *Le ceneri di Gramsci*, in PASOLINI 2003.

¹⁷⁶ Cfr. l'accurato studio in CIABATTONI 2007.

A spingere la scelta lessicale verso l'imitazione del parlato svolge un importante ruolo il *turpiloquio*. Le parolacce negli anni '90 «sono entrate in contesti e situazioni un tempo impensabili tanto che, secondo alcuni, lo stesso concetto di turpiloquio non esiste più» (Dardano 1999, p.343)¹⁷⁷. Diventato ormai una «presenza [...] perfettamente fisiologica»¹⁷⁸ e intrinseca nella lingua d'uso e nella canzone, il turpiloquio perde la valenza politica che aveva negli anni '70 e diventa anch'esso una risorsa lessicale usata con intenti espressivi. Si può così spiegare l'evoluzione e il percorso delle parolacce all'interno del corpus: completamente assenti in *SF* e *VA*, fanno la loro comparsa in *OL*, ancora una volta nei brani goliardici. Esempi da *Io, lui e la cana femmina*, come «lei è una traccagna culona invadente», «un po' fregnone, incazzoso, barone bulletto», «allupati un po' in quest'aria puttana», in cui oltre al turpiloquio esplicito troviamo *allupati*, che è una sorta di forma gergale sempre legata al linguaggio del turpiloquio; esempi da *Le donne sono*: «cowboys che sparano tappi e stesse cazzate», in cui le parolacce diventano ingredienti del già descritto pastiche. In *Tamburi lontani* troviamo invece un tratto di turpiloquio alluso ed edulcorato, inserito in un brano di carattere riflessivo, da cui risulta un'originale contaminazione tra lingua quotidiana e riflessione esistenziale: «giura amico mio / che glielo metteremo ancora lì / a questa vita».

Di forte impatto è invece «e una storia va a puttane / sapessi andarci io...» in *Mille giorni di te e di me*. La parolaccia, in forte contrasto con la terminologia lirica più classica, è utilizzata per rinnovare dall'interno gli stilemi della lingua della canzone d'amore, e assume maggior peso se si pensa che Baglioni nel 1972 era stato costretto a censurare *Questo piccolo grande amore*, trasformando «la paura e la voglia di essere nudi» in «essere soli», e «mani sempre più ansiose di cose proibite» in «mani sempre più ansiose, le scarpe bagnate». La censura sul sesso in canzone ormai da diversi anni è «più che un ricordo» (Antonelli 2010, p. 226): nel nostro corpus sempre a partire da *OL* il sesso è descritto in maniera spiccatamente esplicita nelle sue caratteristiche carnali, si pensi per esempio a *Domani mai* («io su di te / voglia che striscia disperata / e tu aggrappata alla mia schiena liscia»; «e noi sciacalli / di baci sulle

¹⁷⁷ Riportata anche in ANTONELLI 2010, pp. 219-220 con approfondimento sulle canzoni; significativo l'esempio di *Rotta per casa di Dio*, 883, 1993, dove compaiono «tra una cazzata e l'altra», «stiamo andando affanculo», «siamo teste di cazzo noi», «che noi stronzi ci perdiamo», «ma chi la caga la festa», «senza fidanzate troie», «quattro deficienti a fare cazzate».

¹⁷⁸ ANTONELLI 2010, p. 220.

labbra») o a *Vivi* («senza vestiti, senza tempo, senza altro sotto / il tuo cappotto e con le gambe ci accarezzavamo»).

Più in generale il lessico di *OL* mescola forme inusuali o rare (*passiflora, angoloso, aquilonisti, cammeo, crepuscolo*), spesso inserite in accostamenti originali (*lingue rifiatate, fresco alito di gazzelle acerbe, nebbiosi formicai di case, vie foruncolose*), a colloquialismi spinti (*ciucchi, allupati, pisciare*) che non riguardano solo parole ma anche intere immagini («tirarti su la gonna farlo in piedi e assaporare / la nostra dura affinità», *Vivi*), con una tendenza verso il basso e il parlato esemplificata dal turpiloquio di base romanesca («un po' fregnone incazzoso», *Io lui e la cana femmina*).

Nel corpus troviamo anche diversi *neologismi* creati con differenti meccanismi tra cui la crasi, usata solo in *OL* per creare parole dal forte impatto simbolico e iconico come *tieniamente* o *africanima* («e io ci lasciai la mia africanima», *Le mani e l'anima*), la derivazione di aggettivi da sostantivi («notte bucaniera», *Navigando, OL*; «rinoceronta terra», *Le mani e l'anima, OL*) o la formazione di parasintetici («tuo fratello / [...] appitonato», *E adesso la pubblicità, VA*). Segnalo anche in *Uomini persi, VA*, la forma *clacsonanti* («nelle vie lunghe e clacsonanti di ritorno dalle gite»), aggettivo derivato dal poco usato *clacsonare*.

Un discorso a parte merita l'accumulo finale di *Le donne sono*, che riguarda «aggettivi e sostantivi accumulati tra loro privi di un legame semantico e sintattico» (Calderoni 1994, p. 138), legati da una parentela esclusivamente fonetica. Oltre a parole ordinarie troviamo ispanismi (*milonghe, marimbe*), derivati dallo spagnolo (*carambe, caliende*), portoghesismi (*coimbre*), africanismi (*macumbe, jumbe, burunde, danga*, quest'ultima è un toponimo¹⁷⁹), arabismi poi passati allo spagnolo (*rambe*), tecnicismi della biologia (*tundre, sgombri, anaconde, aringhe, malandre*¹⁸⁰), parole più solenni ascrivibili ad un lessico vagamente letterario (*iraconde, solinghe*), aggettivi creati da parole esistenti (*bagonghe*, dal milanese *bagonghi*) fino a neologismi (*birimbe, birambe, aridanga, bumbe, pitonghe*), di cui alcuni sembrano richiamare celebri canzoni italiane (*calimbe* richiama *Kalimba de luna* di Tony Esposito, 1984; *goganghe* ricorda invece *Gongaga* di Giorgio Gaber, 1968). Il legame

¹⁷⁹ *Danga* è il nome di una piccola località nel nord del Botswana, Africa.

¹⁸⁰ *Malandra* è una piaga caratteristica nella piegatura del ginocchio nel cavallo.

fonetico è originato dall'allitterazione della *m* e dalla *n*, richiamate in quasi tutte le parole, creando una catena di suoni diversi che legano tra di loro le parole. Si tratta di un puro *divertissement* linguistico, che ben si confà allo spirito goliardico del brano.

Tra i neologismi più interessanti di tutto il corpus se ne segnalano due: *addannano* (in *I vecchi*, *SF*: «I vecchi che si addannano alle bocce»), derivato dal siciliano con il significato di *dannarsi*, anche se qui il significato usato pare sia quello di *addarsi* ossia “dedicarsi ad un lavoro”, forma rara di carattere poetico e di uso dantesco; *cana*, usato come femminile di cane solo nel linguaggio infantile e scherzoso, che rimarcato nel titolo (*Io, lui e la cana femmina*, *OL*) anticipa lo spirito goliardico del brano e l'ardita commistione lessicale già descritta; la sua origine può essere dettata dall'assonanza con il titolo del celebre film *Totò, Peppino e la malafemmena*, 1956, dichiarando fin dal titolo uno spiccato carattere ironico.

L'invenzione delle parole di *OL* è un sintomo di una «più o meno inconscia tendenza 'sciamanica' o puramente espressivo/ludica», caratteristica delle lingue inventate, a sopperire «l'insufficienza della lingua normale a esprimere relazioni “ampliate”» (Bausani 1974, p.16) attraverso invenzioni linguistiche. Proprio Baglioni, che in *Acqua dalla luna*, *OL*, manifesta il desiderio di essere un «grande mago» e «pifferaio», si sente come uno sciamano, ed esprime il bisogno di «frugar parole per far sognar qualcuno» (*Notte di note, note di notte*, *VA*) anche nella profusa inventiva linguistica.

4.5 Il lungo periodo

La musica condiziona la scrittura dei testi di canzone in tutte le sue componenti, ma la sua influenza è particolarmente evidente nell'organizzazione della sintassi del periodo e nella suddivisioni di versi e di strofe¹⁸¹. A partire dagli anni '90 i testi di canzone hanno allungato la loro sintassi con «arcate sintattiche che coprono quattro, cinque unità»¹⁸²; crescendo il numero di versi nelle strofe, tende ad aumentare anche la subordinazione, superando spesso il primo grado: «il testo della canzone viene concepito sempre di più come un discorso continuo che si sviluppa scavalcando le rigide partizioni dei metri musicali. Come prosa, insomma» (Antonelli 2010, p. 155). Baglioni, da sempre abbondante nelle parole e nelle

¹⁸¹ Su questo argomento è particolarmente utile lo studio in LA VIA 2006.

¹⁸² ANTONELLI 2010, p. 155.

descrizioni¹⁸³, tende a scrivere versi lunghi e periodi altrettanto estesi che arrivano a coprire l'intera strofa; è necessario premettere però che è una tendenza tipica della canzone il mantenimento dell'unità minima verso-frase e strofa-periodo.

In *SF* i testi sono formati da strofe che vanno dai quattro ai cinque versi ciascuna, sempre coincidenti con l'intero periodo. Laddove il numero di versi è più elevato, come in *Notti* o in *Buona fortuna*, ci troviamo di fronte ad una serie di immagini giustapposte dettate dalla ripetizione del verso puntello.

notti di treni frettolosi che attraversano stazioni
[e scuotono valigie e cuori
notti di case illuminate di parole grosse e di rumori
notti uscite da una festa
notti con i bigodini in testa
notti e nuvole più grandi del cielo
e il gelo di un autogrill.

(*Notti, SF*, 1981)

Anche nei brani di *SF* che presentano un periodo più “regolare” la sintassi è costruita sulle ripetizioni (verso puntello e anafora), come è tipico della lingua dei testi per musica¹⁸⁴: si tratta soprattutto di principali nominali che reggono apposizioni, che possono sostituire intere subordinate, o subordinate in gran parte relative, spesso entro il primo grado di subordinazione. Troviamo diversi esempi ne *I vecchi*, brano costruito sull'anafora *i vecchi*, con diverse relative rette dall'anafora, come «i vecchi un po' contadini / che nel cielo sperano e temono il cielo», «i vecchi che portano il mangiare per i gatti / e come i gatti frugano tra i rifiuti». La subordinazione si ferma spesso al primo grado, ma con qualche spinta fino al secondo («Sull'asfalto acquoso una luna affilata a tagliare / i fili che legano le stelle», *Via*; «Io le ho viste stringere le lacrime di una primavera che non venne mai», *Le ragazze dell'est*).

Questo tipo di struttura è presente anche in alcuni brani di *VA* come *Amori in corso*, con principali nominali introdotte dall'anafora («amori...») affiancate ad immagini giustapposte («amori sballonati in riva al bar con le lambrette», «amori rifugiati in fondo a un tram di gente che ritorna») oppure a relative di primo grado nelle strofe («amori che l'inverno ha

¹⁸³ Cfr. TALANCA 2016, p. 189, dove Baglioni viene paragonato al giovane Francesco Guccini, descritto da Enrico De Angelis come un «vulcano di parole, di immagini, di impressioni, di concetti».

¹⁸⁴ Cfr. LA VIA 2006, pp. 137-140.

rinchiuso dentro / per terra si rigirano in una canzone») o di secondo nel ritornello («amori / che sono nati quando è nato il vento / che spoglia il cielo degli ultimi colori», la parola *amori* diventa in questo caso un sostantivo-emblema, come già descritto). In *VA* in generale abbiamo strofe che vanno dai quattro ai cinque versi, come in *SF*, tutte coincidenti con l'intero periodo. Quattro brani hanno invece strofe più lunghe che raggiungono i sette-nove versi: questo comporta un allungamento e un'estensione del periodo stesso. È il caso di *Uomini persi*, formata da strofe di otto versi ciascuna, tutte coincidenti con un unico e più lungo periodo, suddivisibile però a sua volta in due quartine coordinate fra loro per asindeto.

anche chi dorme in un angolo pulcioso
coperto dai giornali le mani a cuscino
ha avuto un letto bianco da scalare
e un filo di luce accesa dalla stanza accanto,
due piedi svelti e ballerini a dare calci al mare
nell'ultima estate da bambino
piccole giostre con tanta luce e poca gente
e un giro soltanto.

(*Uomini persi*, *VA*, 1985)

Questa tendenza all'aumento del numero di versi e all'allungamento del periodo, anticipata in *VA*, è ancora più decisa in *OL*. L'allungamento qui è significativo: la lunghezza minima media si attesta infatti sui sei-sette versi per strofa. L'estensione dell'arco del periodo permette l'elaborazione di costrutti più complessi, o più in generale di una sintassi pensata per un periodo appunto più esteso, dove spesso sono usate solo giustapposizioni e coordinazione. Questo accade sia quando i versi per strofa sono ancora relativamente "pochi" (come in *Io dal mare* o *Pace*), sia quando aumentano considerevolmente (come in *Acqua dalla luna* o *Io, lui e la cana femmina*). Per il primo caso, un buon esempio è la prima strofa di *Io dal mare*, coincidente con il primo lungo periodo e formata da sei versi: in apertura troviamo il futuro anteriore *saranno stati*, che dà una connotazione di incertezza al concepimento dell'artista avvolgendolo con una sorta di aura mistica, che regge tutto il periodo, comprese le subordinate che, se si considerano le proposizioni prettamente nominali, si spingono fino al secondo grado di subordinazione.

Saranno stati scogli di carbone dolce
dentro il ferro liquefatto
di una luna che squagliò un suo quarto
come un brivido mulatto
o un bianco volar via di cuori pescatori

acqua secca di un bel cielo astratto

(*Io dal mare, OL, 1990*)

Il secondo caso può essere esemplificato da un costrutto analogo a quello appena illustrato, ancora più elaborato, che si trova nella prima strofa di *Acqua dalla luna*: la strofa nei suoi dodici versi presenta una serie di nove infiniti retti tutti dall'imperfetto del primo verso in prima persona singolare, *volevo*, che sottolinea il ruolo protagonista di Cucaio-Claudio all'interno di tutto l'album.

Volevo essere un grande mago
incantare le ragazze ed i serpenti
mangiare fuoco come un giovane drago
dar meraviglie agli occhi dei presenti
avvitarne il collo e toglierne il respiro
un tuffatore in alto, un trovatore perso
far sulla corda salti da capogiro
passare muri e tenebre attraverso
come un cammello entrare nella cruna
librarmi equilibrista squilibrato
uno che sa stralunare la luna
polsi di pietra e cuore alato.

(*Acqua dalla luna, OL, 1990*)

Costrutti di questo tipo sfruttano il maggior numero di versi e sono possibili grazie a un periodo pensato non come rinchiuso in un'unica quartina ma più esteso ed estendibile. Significativi sono i già citati versi di *Pace*, con la forte posposizione del soggetto.

S'arrampicano in cima con quei ginocchi secchi
e tutto il mondo giù respirano
si fanno roccia
e al sole un'altra volta guardano
poi chiudono per sempre gli occhi gli stambecchi.

(*Pace, OL, 1990*)

Un altro esempio di lungo periodo, ritmato da ripetizioni di carattere esclusivamente fonetico e non semantico, si può trovare nei dieci versi della prima strofa parlata di *Io, lui e la cana femmina*, dove l'unica subordinata è la temporale del primo verso.

Quando la notte è passata al passivo
alle sette passate oltrepasso la porta
e sorpasso il passetto di passiflora
e passo impassibile i pollici
nei passanti dei jeans appassiti, passabili, sì

passionale passeggio e ripasso i miei passi
in un paesaggio di passerini passeggeri
un passaggio a compasso
in passerella nel cielo
che spasso andarcene a spasso.

(*Io, lui e la cana femmina*, OL, 1990)

Tra gli altri brani dell'album segnalo *Naso di falco*, che si apre con due stanze di cinque versi ciascuno ma che sono un unico lungo periodo; la stessa *Io, lui e la cana femmina* ha periodi minimo di sette versi ciascuno; il primo periodo di *Stelle di stelle* è formato addirittura da diciassette versi, anche se molti sono costituiti solo da una parola.

Se, come evidenziato, si può notare nel corpus un crescente aumento del numero dei versi per strofa, collegato ad una maggior estensione del periodo o ad una considerazione diversa dell'organizzazione sintattica del periodo stesso, superando l'unità minima verso-frase (ne sono un esempio i tantissimi enjambement, nel corso del lavoro ne sono segnalati diversi), non ci troviamo però mai di fronte a periodi che superano la rigida partizione della strofa, così come non ci troviamo di fronte ad argomentazioni raziocinanti come quelle illustrate da Antonelli¹⁸⁵; le stesse subordinate di grado superiore al primo sono rare e sporadiche. Più in generale si può osservare che la subordinazione non è la risorsa sintattica principale dei testi del corpus. Questa "tendenza subordinante" infatti si fa strada solo in «alcuni filoni» (Antonelli 2010, p.155) della lingua canzone: a fatica può trovare spazio in sintassi ellittiche di forte impianto nominale come quelle descritte per gli album del corpus.

¹⁸⁵ ANTONELLI 2010, p. 155.

CAPITOLO V

CONCLUSIONI

Nel delineare il percorso linguistico di Claudio Baglioni si è illustrato il cambiamento della sua lingua in particolare dal 1980 al 1990. Negli anni '70 i suoi brani erano caratterizzati da una «sintassi mossa dal vissuto»¹⁸⁶ con un lessico adolescenziale più che colloquiale, con inserti dialogici frammentari e mimesi del parlato. La lingua si è evoluta inglobando gradatamente alcuni tratti della lingua poetica del Novecento, in primis la sintassi nominale, che, mescolandosi a tratti arcaici, come l'allocuzione al tu dell'amata, ha portato all'ellissi, soprattutto di verbi finiti e articoli.

Negli anni '80 Baglioni ha maturato una sintassi marcatamente ellittica, adottando con «diligenza quasi scolastica» (Antonelli 2010, p. 110) la grammatica ermetica e assumendone la maggior parte dei tratti, creando costrutti analogici, aggettivazione originale, apposizioni e cortocircuiti sinestetici che hanno progressivamente eliminato la maggior parte degli elementi colloquiali, esclusa qualche parola del romanesco. Le canzoni nel frattempo hanno smesso di raccontare piccole storie e amori adolescenziali, aprendosi all'universale, soprattutto a categorie umane che potessero simboleggiare l'intera umanità (i vecchi, le ragazze dell'est) grazie anche all'uso dei plurali ermetici in luogo di singolari con valore di assoluto. Roma stessa si evolve¹⁸⁷: le sue borgate diventano specchio di tutta l'umanità che deve guardare con slancio positivo al futuro, con un invito a vivere con intensità il presente, uscendo dalla dimensione di mero sogno, ma senza dimenticare che esso è «un vento che abbiamo stretto tra le mani», *Il sogno è sempre*. L'insistenza nominale, sia nella sintassi ancora narrativa di *SF* che in quella descrittiva e cinematografica di *VA*, ha portato infine ad un isolamento dei sostantivi e degli aggettivi e ad una graduale trasformazione dei verbi che iniziano a perdere la loro connotazione reale assumendone una metaforica, prima nelle parestesie con zeugma, poi in tutti i costrutti verbali. Si arriva così al linguaggio ancora più ellittico di *OL*, zeppo di analogie, metafore e intere allegorie, che contamina con uno spiccato gusto post-moderno tratti ermetici con tratti del passato come il passato remoto, che

¹⁸⁶ ANTONELLI 2010, p. 235.

¹⁸⁷ Negli anni '70 gli album di Baglioni erano ricchi di toponimi prevalentemente romani: stazione Termini, il lungotevere, lampada Osram, via Buoncompagni, piazza del Popolo e molti altri.

assume una funzione stilistica, o come i troncamenti e gli inserti dialogici, con intento parodico e di pura contaminazione. *OL* registra una crescente e particolare cura nelle scelte lessicali, con una rinnovata attenzione all'aspetto fono-simbolico, realizzando un pastiche linguistico che comporta un «consapevole allontanamento dai canoni della canzone tradizionale» (Calderoni 1994, p.133): l'obiettivo è quello di «riportare finalmente alla luce qualche verità misconosciuta, dentro gli anagrammi e i lucchetti delle parole» (Berselli 1999, p. 147). La lingua viene quindi piegata al ruolo di strumento indagatore dei diversi aspetti più profondi della realtà e dell'umanità.

Baglioni all'interno della storia della canzone ha quindi permesso che i tratti ermetici entrassero nello standard del nuovo canzonettese, e si è poi distinto per il recupero di tratti ormai abbandonati, inserendoli in una lingua contaminata costruita a più livelli semantici, retorici e fonetici. La sua lingua agli albori degli anni '90 incarna perfettamente una delle tendenze della canzone «dell'ultimo quarto di secolo [...], in cui si rileva un rinnovato gusto per il nonsense, il profulvio di figure retoriche e il gioco di parole»¹⁸⁸, toccando vette di originalità espressiva. Il suo percorso si inserisce nella storia della lingua della canzone, che dagli anni '80 agli anni '90, dopo aver assorbito tratti di mimesi del parlato e tratti ermetici, codifica il suo nuovo linguaggio standard.

Si può quindi affermare che Baglioni rappresenti una delle «soluzioni varie» (Coveri 1992, p.156), con scelte di particolare cura linguistica, ricca di «ricercatezze formali, vere e proprie invenzioni e figure retoriche pretenziose» (Calderoni 1994, p.134), con cui la lingua della canzone italiana cerca di innovarsi a cavallo degli anni '80 e '90.

¹⁸⁸ BOZZOLA 2014, p. 329.

BIBLIOGRAFIA

ANTONELLI 2010 = GIUSEPPE ANTONELLI, *Ma cosa vuoi che sia una canzone*, Bologna, Il Mulino, 2010.

ANTONELLI 2015 = GIUSEPPE ANTONELLI, *Su Facebook l'ermetismo di Baglioni*, in "Il corriere della sera", sezione *Lettura*, 1 novembre 2015, archivio web.

ANTONELLI 2016 = GIUSEPPE ANTONELLI, *Un italiano vero. La lingua in cui viviamo*, Milano, Rizzoli, 2016.

BAGLIONI 1978 = CLAUDIO BAGLIONI, *Il romanzo di un cantante* (realizzato da Michelangelo Romano), Perugia, Lato Side 6, 1978.

BAGLIONI 1985 = CLAUDIO BAGLIONI, GUIDO HARARI, *Notti di note*, Milano, Rusconi Editore, 1985.

BAGLIONI 2005 = CLAUDIO BAGLIONI, *Cantastorie* (a cura di Vincenzo Mollica e Valentina Pattavina), nel cofanetto *Claudio Baglioni. Parole e canzoni* (a cura di Vincenzo Mollica), Torino, Einaudi, collana Stile Libero, 2005.

BAGLIONI 2009 = CLAUDIO BAGLIONI, *Q.P.G.A.*, Roma, Mondadori, collana Arcobaleno, 2009.

BENETELLO 2003 = CLAUDIA BENETELLO, "Ci sono anch'io". *(spett)attori nei concerti di Claudio Baglioni*, Tesi di Master in Comunicazione Musicale per la Discografia e i Media, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, 2003 (prof. Gianni Sibilla).

BAUSANI 1974 = ALESSANDRO BAUSANI, *Le lingue inventate: linguaggi artificiali, linguaggi segreti, linguaggi universali*, Roma, Ubaldini, 1974.

BERSELLI 1999 = EDMONDO BERSELLI, *Re Vasco e il divo Claudio*, in *Canzoni – Storie dell'Italia leggera*, Il Mulino, Bologna, 1999.

BORGNA 1985 = GIANNI BORGNA, *Storia della canzone italiana*, Bari, Laterza, 1985.

BORGNA 1994 = GIANNI BORGNA, LUCA SERIANNI (a cura di), *La lingua cantata: L'italiano nella canzone dagli anni Trenta ad oggi*, Roma, Garamond, 1994.

BORGNA 1998 = GIANNI BORGNA, *L'Italia di Sanremo. Cinquant'anni di canzoni, cinquant'anni della nostra storia*, Milano, Mondadori, 1998.

BOZZOLA 2014 = SERGIO BOZZOLA, *La crisi della lingua poetica tradizionale*, in GIUSEPPE ANTONELLI, MATTEO MOLOTESI, LORENZO TOMASIN (a cura di), *Storia dell'Italiano Scritto. I. Poesia*, Roma, Carocci Editore, collana Le Frecce, 2014.

- CALDERONI 1994 = ELVIO CALDERONI, NADIA ERAMO, MARCO LANZARONE, FRANCESCA RINAOLDO, MARCELLO SANTARELLI, *Claudio Baglioni*, in GIANNI BORGNA, LUCA SERIANNI (a cura di), *La lingua cantata: L'italiano nella canzone dagli anni Trenta ad oggi*, Roma, Garamond, 1994.
- CAGGIANI 2010 = FILIPPO MARIA CAGGIANI, *Oltre – Storia e analisi del capolavoro di Claudio Baglioni*, <http://baglioni.paroledimusica.com>, 2010 (consultato 30 maggio 2017).
- CAMPISI 2005 = ANTONINO CAMPISI, *Claudio Baglioni 1970-2005. 35 anni di piccole grandi canzoni*, Roma, Editori Riuniti, collana Momenti Rock, 2005.
- CAPRONI 1998 = GIORGIO CAPRONI, *L'opera in versi*, Milano, Meridiani Mondadori, 1998.
- CARDARELLI 1981 = VINCENZO CARDARELLI, *Opere*, a cura di C.Martignoni, Milano, Meridiani Mondadori, 1981.
- CESARO 2015 = GIUSEPPE CESARO, *Prefazione*, in CLAUDIO BAGLIONI, *Inter Nos*, Roma, Bompiani, 2015.
- CIABATTONI 2007 = FRANCESCO CIABATTONI, *Pier Paolo Pasolini e le canzoni di Claudio Baglioni*, in “The Italianist” 27, 2007.
- CIABATTONI 2015 = FRANCESCO CIABATTONI, *A Collage of Literary Subtexts in Claudio Baglioni's La vita è adesso*, in ANDREA CICCARELLI, MAYE MIGLIOZZI, MARIANNA ORSI (a cura di), *Musica pop e testi in Italia dal 1960 ad oggi*, Ravenna, Longo Editore, sezione Il Portico, 2015.
- CIABATTONI 2016 = FRANCESCO CIABATTONI, *La citazione è un sintomo d'amore*, Roma, Carocci Editore, 2016.
- COLETTI 1993 = VITTORIO COLETTI, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi, 1993 e 2000.
- CONTINI 1970 = GIANFRANCO CONTINI, *Il linguaggio di Pascoli* in GIANFRANCO CONTINI, *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970.
- CORTELAZZO 1999 = MANLIO CORTELAZZO, PAOLO ZOLLI, *DELI - Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1999.
- COVERI 1992 = LORENZO COVERI, *Dallo scritto al cantato: l'italiano della canzonetta*, in *Gli italiani scritti*, Firenze, Accademia della Crusca, 1992.
- COVERI 1996 = LORENZO COVERI (a cura di), *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, Novara, Interlinea edizioni, 1996.

COVERI 2011 = LORENZO COVERI, *Le canzoni che hanno fatto l'italiano*, in ELISABETTA BENUCCI, RAFFAELLA SETTI (a cura di), *Italia linguistica: gli ultimi 150 anni. Nuovi soggetti, nuove voci, un nuovo immaginario*, Firenze, Le Lettere, Accademia della Crusca, 2011.

COVERI 2017 = LORENZO COVERI, *Francesco Gabbani con Occidentalis' Karma. Testo e pagella*, in www.mentelocale.it, magazine, venerdì 3 febbraio 2017 (consultato 30 maggio 2017).

DARDANO 1999 = MAURIZIO DARDANO, *Profilo dell'italiano contemporaneo*, in LUCA SERIANNI, PIETRO TRIFONE (a cura di), *Storia della lingua italiana. Vol. II*, Torino, Einaudi, 1999.

DE ANGELIS 2009 = ENRICO DE ANGELIS, *La vita è Claudio?*, in ENRICO DE ANGELIS, *Musica sulla carta. Quarant'anni di giornalismo musicale intorno alla canzone*, Arezzo, Zona, 2009.

DE MAURO 1985 = TULLIO DE MAURO, *Prefazione* in GIANNI BORGNA, *Storia della canzone italiana*, Bari, Laterza, 1985.

DE MAURO 1996 = TULLIO DE MAURO, *Note sulla lingua dei cantautori dopo la rivoluzione degli anni '60*, in LORENZO COVERI (a cura di), *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, Novara, Interlinea edizioni, 1996.

DE MAURO 2000 = TULLIO DE MAURO (a cura di), *GRADIT: Grande dizionario italiano dell'uso*, Torino, Utet, 1999-2000.

DEREGIBUS 2009 = ENRICO DEREGIBUS, *Canzone d'autore: lo stato dei lavori*, in CENTRO STUDI FABRIZIO DE ANDRÈ (a cura di), *Il suono e l'inchiostro. Poesia e canzone nell'Italia contemporanea*, Milano, Chiarelettere, 2009.

ELIAS 2015 = CATHY ANN ELIAS, *Claudio Baglioni, the Apollo of Musica leggera*, in ANDREA CICCARELLI, MAYE MIGLIOZZI, MARIANNA ORSI (a cura di), *Musica pop e testi in Italia dal 1960 ad oggi*, Ravenna, Longo Editore sezione Il Portico, 2015.

FOSCOLO 1961 = UGO FOSCOLO, *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo. Vol. III*, a cura di G. Barbarisi, Le Monnier, Firenze, 1961.

GIOVANNETTI 1996 = PAOLO GIOVANNETTI, *Canzone di massa e canzone d'autore*, in FRANCO BRIOSCHI, COSTANZO DI GIROLAMO, *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi, volume IV (dall'unità d'Italia alla fine del Novecento)*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.

- GIOVANNETTI 2009 = PAOLO GIOVANNETTI, *Il verso di una canzone: una nemoetrica dal basso?*, in CENTRO STUDI FABRIZIO DE ANDRÈ (a cura di), *Il suono e l'inchiostro. Poesia e canzone nell'Italia contemporanea*, Milano, Chiarelettere, 2009.
- GOVONI 1961 = CORRADO GOVONI, *Poesie (1903-1959)*, Milano, Mondadori, 1961.
- IACHIA 1998 = PAOLO IACHIA, *La canzone d'autore italiana 1958-1997*, Milano, Feltrinelli, 1998.
- LA VIA 2006 = STEFANO LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai cantautori a Paolo Conte*, Roma, Carocci Editore, 2006.
- LA VIA 2011 = STEFANO LA VIA, *La canzone d'autore: dal concetto alla serie di studi*, in FEDERICA IVALDI, CLAUDIO COSI, *Fabrizio De Andrè. Cantastorie fra parole e musica*, Roma, Carocci Editore, 2011.
- LAVEZZI 2006 = GIANFRANCA LAVEZZI, *I numeri della poesia. Guida alla metrica italiana*, Roma, Carocci Editore, 2006.
- LIPERI 1999 = FELICE LIPERI, *Storia della canzone italiana*, Roma, RAI-ERI, 1999.
- LUZI 1998 = MARIO LUZI, *L'opera poetica*, a cura di S. Verdiano, Milano, Mondadori, 1998.
- MAURONI 2011 = ELISABETTA MAURONI, *Imparare l'italiano L2 con le canzoni. Un contributo didattico (Io sono qui)*, in "Italiano LinguaDue", n°1, 2011.
- MENGALDO 1978 = PIER VINCENZO MENGALDO, *Introduzione*, in PIER VINCENZO MENGALDO (a cura di), *I poeti del Novecento*, Milano, A. Mondadori, 1978.
- MENGALDO 1991 = PIER VINCENZO MENGALDO, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, anche in ID, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991.
- MENGALDO 1991b = PIER VINCENZO MENGALDO, *Titoli poetici novecenteschi*, in ID, *La tradizione del Novecento, Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991.
- MENGALDO 1994 = PIER VINCENZO MENGALDO, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- MONTI 2003 = GILBERTO MONTI, VERONICA DI PIETRO (a cura di), *Claudio Baglioni*, in *Dizionario dei cantautori*, Milano, Garzanti, 2003.
- MORTARA GARAVELLI 2010 = BICE MORTARA GARAVELLI, *Il parlar figurato. Manualletto di figure retoriche*, Bari, Edizioni Laterza, 2010.

- MOSSA 2013 = MARIO GEROLAMO MOSSA, *Le ragioni della metrica. Confronto tra la poesia contemporanea e la canzone d'autore*, tesi di Laurea triennale in Letteratura italiana contemporanea, Università di Pisa, A.A. 2012-2013 (prof.ssa Elena Salibra).
- PALAZZESCHI 2002 = ALDO PALAZZESCHI, *Tutte le poesie. Vol. 1*, a cura di A. Dei, Milano, Mondadori, collana I meridiani, 2002.
- PASOLINI 1959 = PIERPAOLO PASOLINI, *Una vita violenta*, Milano, Garzanti, 1959.
- PASOLINI 2003 = PIERPAOLO PASOLINI, *Tutte le poesie. Vol.1*, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003.
- PEDRINELLI 2007 = ANDREA PEDRINELLI, *Quel gancio in mezzo al cielo. Claudio Baglioni, canzoni tra l'uomo e Dio*, Milano, Ancora, collana Maestri di frontiera, 2007.
- SABATINI 2016 = FRANCESCO SABATINI, *Lezioni di italiano. Grammatica, storia, buon uso*, Milano, Rizzoli, 2016.
- SAVOCA 1995 = GIUSEPPE SAVOCA, *Vocabolario della poesia italiana del novecento: le concordanze delle poesie di Govoni, Corazzini, Gozzano, Moretti, Palazzeschi, Sbarbaro, Rebora, Ungaretti, Campana, Cardarelli, Saba, Montale, Pavese, Quasimodo, Pasolini, Turolfo*, Bologna, Zanichelli, 1995.
- SERIANNI 1994 = LUCA SERIANNI, *Prefazione* in GIANNI BORGNA, LUCA SERIANNI (a cura di), *La lingua cantata: L'italiano nella canzone dagli anni Trenta ad oggi*, Roma, Garamond, 1994.
- SERIANNI 2001 = LUCA SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica*, Roma, Carocci, 2001.
- SCHWEIGHOFER 2010 = INGRID SCHWEIGHOFER, *Il contributo della canzone italiana alla glottodidattica attuale - due cantautori a confronto*, tesi di laurea in Philologisch-Kulturwissenschaftliche presso l'Università di Vienna, A.A. 2009-2010.
- TALANCA 2006 = PAOLO TALANCA, *Immagini e poesia nei cantautori contemporanei*, Foggia, Bastogi Editrice Italiana, collana Lo Scarabeo, 2006.
- TALANCA 2016 = PAOLO TALANCA, *Il canone letterario della canzone d'autore italiana intesa come letteratura musicale*, tesi di Dottorato di ricerca in Studi Umanistici presso l'Università di Tor Vergata, Roma, A.A. 2015-2016 (prof. Nicola Giambattista Longo, prof. Fabio Pierangeli).
- TELVE 2008 = STEFANO TELVE, *Il modello linguistico orale/parlato nella canzone italiana contemporanea*, in "Annali online di Ferrara – Lettere", vol. 1, pp. 139-167, 2008.
- TESTA 1997 = ENRICO TESTA, *Lo stile semplice: discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997.

- TONON 2008 = CATERINA TONON, *Claudio Baglioni l'Incantatore*, Editore Aliberti, 2008.
- VECCHIONI 1996 = ROBERTO VECCHIONI, *Prefazione*, in LORENZO COVERI (a cura di), *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, Novara, Interlinea edizioni, 1996.
- VECCHIONI 2000 = ROBERTO VECCHIONI, *Canzone d'autore in Italia* in *Enciclopedia Treccani - Appendice VI*, 2000.
- VECCHIONI 2010 = ROBERTO VECCHIONI, *Dio nella canzone d'autore*, www.vecchioni.org, saggio per gli studenti dell'insegnamento di *Forme di poesia in musica*, Università degli studi Pavia, A.A. 2010-11 (consultato 30 maggio 2017).
- VOLPI 2017 = MIRKO VOLPI, *Non siate troppo severi. L'italiano è vivo e lotta insieme a noi. Scrivere e parlare al tempo del web*, in "Il foglio quotidiano", sabato 7 e domenica 8 gennaio 2017, Anno XXII, numero 6, pag. VI.
- ZUBLENA 2014 = PAOLO ZUBLENA, *Dopo la lirica*, in GIUSEPPE ANTONELLI, MATTEO MOLOTESE, LORENZO TOMASIN (a cura di), *Storia dell'Italiano Scritto. I. Poesia*, Roma, Carocci Editore, collana Le Frecce, 2014.
- ZULIANI 2009 = LUCA ZULIANI, *Poesia e versi per musica*, Bologna, Il Mulino, 2009.

RINGRAZIAMENTI

Al prof. Mirko Volpi, che ha pazientemente guidato la stesura e l'organizzazione di questa tesi, e al prof. Pietro Benzoni, che da correlatore mi ha suggerito importanti modifiche e migliorie, va il mio grazie più grande, per avermi aiutato a realizzare con questo lavoro uno dei miei sogni; un grazie a tutti i professori che hanno collaborato a questa tesi: prof.sa Isella, che mi ha permesso di avvicinarmi per la prima volta agli studi linguistici sulla canzone; prof.sa Grignani, che mi ha dato l'idea di partenza della tesi; prof. Antonelli, che da Cassino mi ha dato suggerimenti pratici e utilissimo materiale bibliografico.

Ai professori che mi hanno stimolato nel nuovo percorso di studi: prof.sa Lavezzi, per avermi spronato con sensibilità e delicatezza nell'ottobre 2013; prof. Polimeni e Fiaschini, ritrovati dopo tanti anni con quella freschezza e entusiasmo che ricordavo in loro e nelle loro discipline; prof.sa Martignoni, per un bellissimo corso di letteratura che in realtà per me è stato un vero corso di vita e di indagine nel profondo della natura umana; prof. Canobbio, per l'umanità con cui mi ha aiutato ad affrontare lo spauracchio del latino. Ai professori del liceo, che mi hanno trasmesso la passione e l'amore per queste discipline: prof.sa Sacchi, prof.sa Fiammenghi, prof.sa Vallese e soprattutto prof. Depaoli, un grande uomo e un grande amico, che ha sempre creduto in me. Grazie ai miei compagni liceali, soprattutto agli amici Alessandro e Michele, per tutte le ore di tanti anni fa passate insieme a ridere, e per la costante amicizia nei miei confronti.

Al prof. Roberto Vecchioni, mio docente di *Forme di poesia in musica*, con cui ho avuto l'onore di condividere ben più che un rapporto studente-alunno, del quale ho seguito con passione corsi e insegnamenti, va il mio grazie più grande per avermi ascoltato, dato forza e fatto sognare, dandomi il coraggio di abbattere ogni paura, andando "contro" e riscoprendo me stesso. Grazie di cuore prof.

Ai miei "nuovi" compagni di corso di questi tre anni va un grazie speciale, per avermi accettato nonostante l'età diversa, per avermi trattato come uno di loro, e soprattutto per avermi aiutato in ogni momento di incertezza: grazie tra gli altri a Gaia, Elisa, Marta, Nunzia; un grazie speciale a Stefano perché mi ha dato la gioia di poter partecipare alla sua laurea, e a Eleonora, per l'accoglienza nei miei primi giorni di ritorno in università. Il grazie più bello va al gruppo delle "letterate pazzelle", con cui ho avuto il piacere di condividere, oltre all'ansia degli esami, anche qualche risata al di fuori dei banchi: Alice, Miriam, Giulia e Arianna, tra le tante, e in particolare a Laura, il mio angelo custode, senza cui questi anni sarebbero stati più pesanti e meno significativi. Un grazie anche alla

signora Lucia, che da dietro gli uffici della segreteria ha accompagnato la mia nuova carriera con una particolare attenzione e umanità, che non dimenticherò facilmente.

Un grazie va ai tanti amici del mondo baglioniano: Tony e Massimo, per il prezioso materiale che mi hanno procurato; a tutti coloro che mi hanno scritto per congratularsi o per esprimermi la loro vicinanza per questo lavoro; a Aldo, Claudia e Chicca, e a tutti quelli che mi hanno dato suggerimenti per migliorarlo sempre di più. Ricordo anche i tantissimi “visi e voci” incontrati nei concerti, su facebook o nell’attesa di Claudio, in particolare Gerry, che mi ha fatto realizzare più di un sogno, e Mariella, esempio unico di come bisogna vivere la vita; grazie a Francesco, il mio “scellerato” preferito, per tutte le volte in cui la nostra amicizia è andata oltre il mondo della musica e delle parole; grazie a Mara, dolce riposo del cuore, per aver revisionato minuziosamente tutto questo mio lavoro, e per regalarmi un’amicizia speciale che non conosce il limite delle distanze. Il grazie più grande va infine a Claudio, che con le sue canzoni mi ha fatto capire di più la vita, e mi ha fatto provare immense emozioni, permettendomi di incontrare tutti voi!

Un grazie importante alla dotto.sa Gaia Vicenzi, per la professionalità e amicizia con cui mi ha guidato fuori dal tunnel del buio della mia vita. Un grazie anche alle persone che ho incontrato nelle strade della vita e che hanno ricambiato il mio sguardo con un sorriso, una pacca sulla spalla, un gelato o una cioccolata calda. Ricordo negli ultimi anni Lara, Rebecca, Marzia, Alice, Matteo, Sara, Chiara, Giuliana, Alessia, ma potrei ricordarne tante altre: la mia vita è stata più ricca anche grazie a voi, grazie per l’affetto che mi avete fatto percepire!

Un grazie davvero importante va infine alle persone che in questi anni non mi hanno mai abbandonato, aiutandomi a riprendere, anzi, ad iniziare un vero cammino di studi e di vita. Un grazie controverso alla comunità S. Maria di Caravaggio e a don Carluccio, subiti per tanti anni, ma che sono la mia casa e la mia fede, ai quali sono indiscutibilmente legato da un affetto senza tempo e senza misura. Un grazie soprattutto ai bambini, ai genitori, ai volontari dell’oratorio; a don Michele, per la delicatezza di quell’agosto 2011, e a don Giovanni per la fiducia personale, le lunghe chiacchierate e la vicinanza alla mia famiglia. Un grazie immenso alla comunità di Borgarello, nella figura del grande amico don Matteo, e di tutti gli adulti collaboratori del grest, dei tantissimi animatori (e tra tutti ricordo in particolare Zazzà, Sara, il gruppo Hanami, la vecchia guardia e tutti i più giovani: tantissimi ricordi mi legano a loro, tra i tanti l’ansia delle gite e delle feste, i sorrisi e le chiacchiere in piscina e la bellissima Antronapiana) e di tutti i bambini e i ragazzi, di cui non dimentico nomi, volti e sorrisi: grazie per avermi fatto rinascere nell’estate 2012, e da lì per aver sempre camminato al mio fianco. A voi devo davvero tanto. Un grazie ai miei “familiari acquisiti”, che mi hanno ospitato per pranzi e cene, diventate occasione di condivisione e di amicizia sincera:

Caterina e famiglia Crotti-Pinelli, Annalisa e famiglia Marchesi, Otello, Alberto e famiglia Fossati, Daniela e famiglia Pareti, Andrea e famiglie Tilocca e Piacentini; grazie, sono fiero di potervi annoverare tra i miei amici migliori!

Un grazie ai miei compagni di passione: al gruppo teatrale dei Balabiut, dai più vecchi ai più giovani, da oltre dieci anni compagni nella meravigliosa e magica avventura del palcoscenico; ai compagni del coro parrocchiale; ai colleghi musicisti dei Fuori Target, che hanno dato strumenti e voce ai miei dubbi e alla mie esperienze: grazie perché le passioni, se condivise, sono ancora più vitali! Un grazie per la fiducia e le opportunità che mi avete dato va ai colleghi insegnanti nelle scuole, tra cui ricordo Raffaella e Irene, con cui è nata una bellissima amicizia, agli educatori, soprattutto a Stefano, e a tutti gli animatori incontrati nei vari grest dove sono stato, e infine alle tante Suore Pianzoline che ho avuto la fortuna di incontrare e conoscere, e di cui ho potuto toccare con mano la Fede più autentica (tra tutte suor Contarda e suor Giustina, che nonostante l'età sono per me figure materne e preziose). Un grazie particolare a Pietro, punto di riferimento nei miei anni bui, e da allora sempre punto fisso della mia vita, a Daniela, a tutti gli amici del bar (Gabriele, Neldo, Franco, Elio e tutti gli altri), per quello che mi avete insegnato e perché nelle serate insieme mi avete fatto sentire meno il peso della vita. In particolare un grazie a Bruno, per l'affetto immenso che mi ha dato, e per quanto ha creduto in me.

Un grazie enorme ai miei amici da sempre, Fabio e Federico, perché ogni volta che abbiamo bisogno corriamo l'uno dall'altro: essere amici dopo 25 anni vuol dire questo; un grazie speciale ad Alice, che ho amato con tutte le mie forze; a Gloria, amata tanti anni fa, poi odiata e infine riscoperta e goduta in tutto il suo splendore; a Emilio, perché nonostante le strade diverse, il nostro affetto e la nostra amicizia non sono mai venute meno; a Matteo, per tutte quelle volte in cui “non ha portato l'anello per me, ma ha portato in braccio me”.

Un grazie a persone con cui ho intensificato il rapporto negli ultimissimi anni, condividendo gioie, dolori e vita: a Chiara, con cui vivo un rapporto unico, speciale e indescrivibile da tanti anni, non importa quanto lontano e quanto vicino; a Silvia, a cui ho dato tutto, e che si è presa una delle parti migliori del mio cuore; a Cristian, conosciuto adolescente e ora tra i migliori amici che la vita poteva mettermi al fianco; ad Arianna, per la straordinaria dolcezza e per la forza eccezionale capace di darmi sempre; ad Anna, per il coraggio con cui mi accompagna da oltre quindici anni, e per l'onore e la gioia che mi ha dato nel farmi padrino del bellissimo Lorenzo; agli amici del *cavo aux*, Marco e Andrea, diventati da due anni a questa parte la mia seconda famiglia, ai quali mi lega un affetto non misurabile. Infine a due amici che per me sono come fratello e sorella: a Luca, il miglior compagno incontrato nella vita, e a Giulia, l'unica persona a cui darei qualunque cosa che ho, perché,

nonostante solo lei sappia cosa io abbia passato, non ha mai smesso di volermi bene e di volermi vicino.

Un ultimo grazie, ma non meno importante, va alla mia famiglia, indistintamente a tutti i miei parenti, dai cugini agli zii, dai vicini ai lontani, che non hanno mai smesso di credere in me. Un grazie ad Ancuzza, una mamma acquisita, per tutte le merende, i consigli e gli abbracci, e alla bellissima Maria Roberta, per il suo splendente sorriso. Un grazie ai miei ‘vecchi’: i nonni Franco e Annunciata e le pro zie Elda e Rosita, per avermi insegnato tanto, e per avermi guardato in questi anni dall’Alto; alla mia pro zia Giulia, che a 96 anni e mezzo ha letto, con tanto di correzioni in matita, tutta questa tesi, perché mi ha accompagnato da bambino fino ad oggi con una stima e una fiducia cresciute negli anni, nonostante tutto.

Il mio sguardo ora va al Cielo, a mio nonno Franco, che sarebbe tanto voluto essere qui oggi, e a mia nonna Edmea, con cui ho vissuto gli ultimi tre anni di ripresa dallo studio, e con cui ho condiviso ogni cosa: ho avuto la gioia di farle vedere in anteprima questo lavoro, perché se n’è andata proprio quando stavo per completare questo percorso. Sono convinto che dentro di sé in quei giorni mi ha detto: “Vai Luca, puoi camminare da solo; io me ne posso andare, tu non hai più bisogno di me”. Grazie nonna, ti penso e piango, ci rivediamo con il nonno in un’altra vita.

Un grazie infine a mio fratello Riccardo, a mia mamma e mio papà, per aver creduto in me nonostante le infinite delusioni, nonostante le diversità di idee, di opinioni, di vita e di pensiero: spero un giorno di potervi restituire almeno una parte di quello che voi avete dato a me. So che la vita non finisce ora, anzi, con qualche anno di ritardo, inizia ora. Ma tutto questo che sto vivendo e che ho vissuto, sicuro lo porterò con me, e voi con me.