

Claudio Baglioni cantautore: una breve storia critica

La presenza salda di Claudio Baglioni all'interno della storia della *canzone d'autore italiana* è scoperta abbastanza recente da parte della critica specialistica, e non ancora pienamente condivisa da tutti. Sembra infatti che sul cantautore romano valga ancora oggi un certo pregiudizio, particolarmente in voga negli anni '70, che farebbe coincidere la canzone d'autore con un impegno e un'appartenenza politica, escludendo così dalla trafila dei cantautori un autore (solo apparentemente) a-politico come appunto Baglioni. Ai giorni nostri la questione è tornata alla ribalta della cronaca con la nomina di Baglioni a direttore artistico e conducente-capitano della squadra del *Festival di Sanremo* 2018. Se da un lato alcuni sostengono che è impossibile che un cantautore si erga a giudice dei propri colleghi, dall'altro lato c'è chi sostiene che Baglioni, da sempre autore di "canzonette", si possa trovare a suo agio nell'ambiente squallidamente pop del Festival; i sostenitori di *Baglioni cantautore* scendono invece in campo per difendere il proprio beniamino, sostenendo che la scelta di un cantautore di alto profilo come Baglioni possa essere una vera e propria rivoluzione culturale anche per il Festival.

Prima di parlare di *canzone d'autore*, da alcuni riconosciuta come un genere dai confini più o meno definiti o definibili, è necessario premettere che cosa si intende per *canzone*. La canzone, come categoria estetica, ha una storia molto complessa all'interno delle discipline accademiche nel nostro paese, che l'ha portata nel corso degli anni ad acquisire uno spazio sempre più autonomo, tanto che oggi in diversi atenei d'Italia sono nati insegnamenti (come quelli che prendono il nome di *Forme di poesia in musica*¹) che si occupano di studiare e spiegare la *forma canzone* come un *unicum*, senza concentrarsi sull'aspetto esclusivamente musicale, come si faceva da anni (e si fa tutt'ora) nelle facoltà di musicologia.

Oggi studi accademici sulla canzone arrivano da discipline diverse, dalla linguistica alla sociologia, dalla storia alla musicologia, senza contare l'impressionante mole di lavori sul tema di carattere giornalistico o divulgativo. Il taglio complesso e per sua natura multidisciplinare che ha la forma *canzone* richiede che l'approccio ad essa avvenga da più punti di vista, volti però tutti a convergere verso un'unica direzione, ossia la comprensione di una nuova «unità narrativa e metrica inscindibile», fatta di «musica, testo e [...] interpretazione», che insieme formano un «genere nuovo e autonomo»². Questa definizione è di Roberto Vecchioni, cantautore, storico e teorico della canzone, e anche docente di *Forme di poesia in musica*, e vale per tutta la forma *canzone* nel campo della *musica leggera* o della *popular music*³. Per quanto riguarda il sotto-genere della *canzone d'autore*, per una corretta e completa definizione si può ricorrere al musicologo Stefano La Via, che definisce una *canzone d'autore*, come di una canzone che sottostà alla *volontà* di un *autore*, dotato di «una propria "voce poetico-musicale" attraverso cui rappresentare e comunicare agli altri, nell'arco

¹ Roberto Vecchioni è tra i primissimi ad insegnare *forme di poesia in musica*; la storia di Vecchioni e di questa disciplina è raccontata in LONGO 2017, pp. 236-248: dopo un ciclo di più di ottanta conferenze tra scuole e Università nel 2000, nel 2000-2001 Vecchioni insegna questa disciplina a Torino, nel 2004-2005 a Roma e Teramo, dal 2006 all'Università di Pavia (a p. 281 i titoli dei corsi monografici tenuti da Vecchioni).

² Cfr. VECCHIONI 2000.

³ Per questi concetti si rimanda a FABBRI 2008, SAVONARDO 2017.

di un intero canzoniere, il proprio modo di percepire e interpretare la realtà»⁴. Il sistema di codici che un autore utilizza con regolarità o irregolarità nel corso della sua produzione è la *poetica*, «una visione del mondo, di costanti stilistiche [peculiari, e tuttalpiù uniche] e di motivi tematici ricorrenti»⁵. Questa breve ma chiara definizione è di Paolo Jachia, semiologo delle arti e tra i più grandi studiosi della canzone italiana, ed è contenuta all'interno di un testo molto importante per lo studio sulle canzoni, *La canzone d'autore italiana 1958-1997*. Questo lavoro risulta essere fondamentale per almeno quattro ragioni:

1. per la prima volta la locuzione *canzone d'autore*, inventata dal giornalista musicale Enrico De Angelis nel lontano 1969⁶, compare in un titolo di un lavoro accademico;
2. nel lavoro viene dato al ruolo dell'*autore* un'assoluta rilevanza e una preminente centralità; inoltre l'autore non viene inteso semplicemente come *un* singolo individuo, ma come espressione di un'*autorialità* più ampia, forte, dotata di elementi di distinzione e identità, che può venire per esempio anche da un gruppo di persone (la coppia Battisti-Mogol viene considerata un unico autore; Fabrizio De Andrè, anche se viene ribadito più volte che si trovi a capo di una squadra⁷, viene considerato comunque l'autore *ultimo* delle sue canzoni);
3. pur considerando la canzone un prodotto unico (un *sinolon* inscindibile di musica, parole e performance), Jachia sottolinea l'importanza del *testo*, riconosciuto come il *medium* più adatto per poter esprimere una poetica autoriale in canzone; è stato proprio grazie ad un diverso approccio ai testi che si è potuto elaborare il concetto stesso di *canzone d'autore*⁸;
4. si concentra su quella che definisce *canzone d'arte moderna italiana*, proponendo una periodizzazione della storia della canzone ben precisa, con un piccolo canone, scegliendo alcuni autori ritenuti fondamentali per gli snodi dello sviluppo della forma *canzone* in Italia.

Il lavoro pionieristico di Jachia è uno degli ultimi che conclude il decennio degli anni '90, periodo in cui diversi studiosi, soprattutto linguisti, avevano aperto la strada agli studi accademici sulla canzone. Il semiologo è però il primo che riesce ad inquadrare così bene, nella sua complessità, la nuova categoria estetica, riconosciuta ormai a vari livelli. Non è questa la sede per dibattere o deliberare sulla *vexata quaestio* su quali canzoni siano d'autore e quali no⁹, ma certo è che il lavoro di Jachia apre negli studi sulla canzone un percorso nuovo di legittimazione culturale ed estetica per l'intera categoria. Jachia fa una precisa scelta degli autori a detta sua più significativi, dedicando interi capitoli monografici ad alcuni (come De Andrè, Battisti o Vecchioni), rinunciando «– a malincuore – ad approfondire poetiche di autori interessanti come Francesco Baccini, Claudio Baglioni, Pierangelo Bertoli [ecc...]], forse per

⁴ LA VIA 2011, p. 17.

⁵ JACHIA 1998, p.11.

⁶ Cfr. DE ANGELIS 1969, ma anche TALANCA 2016 (pp. 10-65) o SANTORO 2010.

⁷ Jachia più avanti definirà De Andrè «un “regista di canzoni” più che un semplice cantautore», JACHIA 2015, p. 58; sulla stessa scorta anche LA VIA 2011.

⁸ Su questo argomento cfr. TALANCA 2016 e 2017.

⁹ Si rimanda a FIORI 2003, LA VIA 2011 e TALANCA 2016, tre lavori dal taglio diverso.

ragioni di spazio, o perché non considerati snodi fondamentali come altri; è però egli stesso ad ammetterne l'interesse da un punto di vista autoriale.

Baglioni è quindi escluso da questo grande e importante lavoro. La sua esclusione però non è assolutamente un *unicum* negli studi sulla canzone, anzi, laddove Baglioni è presente, il suo status è piuttosto traballante, e piuttosto che cantautore viene definito *cantante* o *cantautorucolo* di “canzoni da bacio Perugina”¹⁰. Le cause di questa definizione (alquanto dispregiativa), o di un'estromissione totale del cantautore romano dalla categoria, non sono ancora state indagate dalla critica accademica, nonostante la domanda sia stata posta da diversi studiosi, in particolare dal sociologo Marco Santoro, all'interno di un'accuratissima ricostruzione storica (2010) della canzone d'autore a partire dal suicidio di Luigi Tenco.

Sarebbe da approfondire lo studio del caso, altrettanto emblematico e rivelatore, di Claudio Baglioni, che pur autore della maggior parte dei testi e spesso anche delle musiche delle canzoni da lui cantate, è stato per anni tenuto fuori dai confini della canzone d'autore e in parte dello stesso «cantautorato» (non compare ad esempio in Jachia 1998), a causa – si direbbe – di una sua predilezione per temi e linguaggi esplicitamente ancorati alla tradizione romantica italiana, se non proprio romana. Eppure, a Baglioni si deve uno dei primi, e più riusciti, *concept album* della canzone italiana, il celebre *Questo piccolo grande amore* (1972)¹¹. Ma che cosa la critica specialistica e accademica è arrivata oggi a concludere su Claudio Baglioni? Possiamo effettivamente parlare di lui come di un *cantautore*, ma a partire da quando? E grazie a quali criteri?

Baglioni è escluso, come detto, da moltissimi lavori di critica specialistica, come la rassegna del musicologo e filosofo Umberto Fiori (2003), che prende in esame la rivoluzione (anche linguistica) dei cantautori degli anni '70, indagando i diversi livelli di contaminazione tra il linguaggio musicale e quello letterario, o in lavori di carattere storico, come quello del sociologo e studioso dei media Fausto Colombo (2012), sul rapporto tra italiani e la contestazione attraverso i media nel decennio 67-77, o quello dello storico contemporaneo Stefano Pivato (2002)¹², che interroga per la prima volta la canzone (tutta, non solo quella d'autore) come fonte storica più che di costume (interesse che fino a quel momento era stato più che altro appannaggio dei sociologi). L'assenza da questi lavori pare abbastanza logica se ci si riferisce alle tematiche del primo Baglioni, di carattere (quasi) esclusivamente amoroso, anche se in realtà studi semiotici più recenti stanno rivelando spunti interessanti anche sul periodo a cavallo tra gli anni '60 e '70, svincolandolo dall'assolutezza della tematica amorosa¹³. Baglioni manca quindi perché considerato autore di canzoni di *disimpegno*, lontane dai furori politici di altri come Guccini e Vecchioni, ma anche De Andrè e De Gregori, e perché le sue canzoni «sono molto apprezzate dagli adolescenti, immediatamente identificatisi nelle situazioni descritte» (Scrausi 1996, pp- 93-94).

¹⁰ Cfr. JACHIA 2015, p. 16 e altre.

¹¹ SANTORO 2010, p. 188.

¹² Pivato ignora anche Vecchioni, autore politicizzato, impegnato e di grande eco negli anni '70, e nello stesso tempo ignora Battisti, perché, come Baglioni, non si è occupato di vicende o episodi strettamente storici.

¹³ In JACHIA 2015 è evidenziata una vera e propria linea sociale e politica, che partirebbe proprio con alcuni momenti dell'album *Questo piccolo grande amore*, 1972.

Un interessante lavoro del sociologo Luigi Manconi (2012), che passa in rassegna cantanti, cantautori e canzoni che hanno a suo parere condizionato l'Italia e più in generale la sottocultura leggera italiana, non esclude Baglioni, ma lo relega in un ruolo particolare. Il libro parte da motivi autobiografici (cantanti apprezzati o conosciuti personalmente dall'autore), e parla tra gli altri anche di Max Pezzali, sul cui *status* di autore ci sono parecchi dubbi ma che, sulla scorta di un precedente lavoro del brillante giornalista Edmondo Berselli (1999)¹⁴, emerge come figura interessante degli anni '90. Baglioni è escluso dalla lista dei cantautori di Manconi, che però ne parla e lo relega nel capitolo sul *sentimental kitsch*, che si apre con la datata ma sempre valida citazione di Proust:

Detestate la cattiva musica, non disprezzatela. Dal momento che la si suona e la si canta ben di più, e ben più appassionatamente, di quella buona, ben di più di quella buona si è riempita a poco a poco del sogno e delle lacrime degli uomini. Consideratela per questa degna di venerazione. Il suo posto, nullo nella storia dell'arte, è immenso nella storia sentimentale della società¹⁵.

Sulla scorta di Proust, sembra immediata l'equazione tra canzoni estremamente diffuse e cattiva musica, seguendo un'idea ancora elitaria di cultura, che in Italia viene pian piano demolita (anche se non si può dire ancora oggi del tutto superata) a partire da un interessantissimo e ancora molto attuale lavoro di Umberto Eco, *Apocalittici e integrati* (1964), che per la prima volta affronta dal punto di vista della cosiddetta cultura *alta* alcune forme di arte popolare come il fumetto o la stessa canzone. Il *sentimental kitsch* viene definito da Manconi come un insieme di orientamenti e di gusti riguardanti una «sfera infantile [...] e sottoculturale», una sorta di sentimento di base, «basso e primario», sia a livello psicologico, perché legato all'infanzia, che a livello artistico e culturale, perché produrrebbe opere di sottocultura, opere «minori» (Manconi 2012, p. 399), che non richiedono un elevato stimolo intellettuale. Per esemplificare il *sentimental kitsch* vengono enumerati esempi letterari (la letteratura di Federico Moccia), esempi cinematografici (i film di Muccino), programmi televisivi come *C'è posta per te* o la telenovela *Tempesta d'amore*, e infine come categoria intera la musica leggera, considerata «il mezzo di comunicazione più efficace del *sentimental kitsch*», la sua «forma privilegiata», un vero e proprio «veicolo del romanticismo quotidiano nel consumo culturale di massa». Il giudizio su questo gusto pare fin qui decisamente negativo, ma quando poi si declina negli esempi, proprio declinandosi all'interno dell'ambito della musica leggera, perde parzialmente la sua connotazione puramente dispregiativa. Il primo esempio è una provocazione su un'ipotetica lirica da dedicare al proprio oggetto del desiderio: l'autore opta per i versi di *E penso a te* di Battisti, preferendoli in questo caso alle poesie di Petrarca. Il secondo esempio invece riguarda la scelta di un verso che un padre può da dedicare al proprio figlio, da scovare in mezzo al marasma di produzione (intellettuale o meno) sull'argomento: la scelta alla fine ricade su un verso di *Avrai* di Baglioni. Il capitolo prosegue poi con una differenziazione tra il *sentimental kitsch* e il *sentimental trash*; per quanto riguarda il *kitsch* viene portato come esempio un brano di Guccini, per il *trash* invece

¹⁴ Nello stesso lavoro è presente un brillante saggio su Baglioni, accostato con forte contrasto a Vasco Rossi, dal quale il cantautore romano esce un po' colpito dall'ironia del giornalista, ma anche valorizzato in alcuni suoi aspetti, soprattutto quelli linguistici.

¹⁵ MANCONI 2012, p. 391.

un brano di Marco Masini, il quale ostenterebbe una tristezza non provata, tale da farlo sembrare irrimediabilmente *trash*: il *kitsch* esce quindi parzialmente riabilitato dal confronto con il *trash*. Aldilà delle due categorie utilizzate (*ktisch* e *trash*), questo parzialmente negativo giudizio sulla poetica di Baglioni¹⁶ è un peso che il cantautore romano si è portato dietro per tutta la sua carriera, riferito soprattutto a quella *prima parte* della propria storia artistica, che per alcuni critici¹⁷ arriva fino al 1977, con la pubblicazione di *Solo*, per altri¹⁸ invece arriva fino al 1985 con *La vita è adesso*, o addirittura ad *Oltre*, 1990.

L'idea di Baglioni come di una sorta di “Moccia delle sette note” è ripresa dal sociologo Stefano Nobile in *Mezzo secolo di canzoni italiane: una prospettiva sociologica (1960-2010)*, un lavoro che offre senza dubbio una delle analisi migliori e più complete sulla canzone italiana pubblicate fino ad ora. Dopo aver passato in rassegna una ricchissima bibliografia sul tema, l'autore dedica spazio ai generi e ad un vero e proprio identikit della canzone italiana *tout cour* (caratteristiche strutturali ed espressive), soffermandosi sui suoi temi e valori, arrivando infine a dedicare il capitolo più corposo del libro alla sua lingua, di cui offre uno spaccato particolarmente interessante ai fini di ricerca, perché basato su criteri metodologici molto precisi, mettendo a disposizione parecchi dati ottenuti tramite analisi statistica scientifica. Nobile, per quanto riguarda Baglioni, evidenzia una svolta improvvisa con *Oltre*, caratterizzata da «sperimentazioni linguistiche» (Nobile 2012, p. 250), ma che in realtà non risulterebbe, a detta sua, di alto pregio, sentenziando come il cantautore romano, proprio a partire dal 1990, semplicemente semini «il sospetto di ammiccare volutamente a un registro alto e di imboccare strade scoscese per scuotersi di dosso i cliché di menestrello per adolescenti», mettendo quindi il dubbio che la svolta abbia portato effettivamente ad una *crescita*¹⁹. La sentenza negativa di Nobile si contrappone invece, sempre restando all'interno dell'ambito sociologico alla domanda che si è posto Santoro (2010), il quale è, come abbiamo visto, sorpreso dell'assenza o dello *status* debole di Baglioni come cantautore.

Fino a qui l'immagine artistica che emerge del cantautore di Montesacro non è particolarmente positiva, e le considerazioni magnanime su Baglioni risultano veramente risicate²⁰. Laddove è considerato cantautore, nel primo periodo viene irrimediabilmente legato a quel romanticismo che possiamo definire *sentimental kitsch*; nel secondo periodo ne vengono talvolta riconosciute le sperimentazioni linguistiche, ma sono giudicate generalmente poco riuscite.

¹⁶ Un tale giudizio, se valido, è in realtà pertinente solo a “parte” del primo Baglioni (1968-1977), ossia quello più strettamente amoroso, e a parte dell'ultimissimo Baglioni (dal 2003 ad oggi), ma non è assolutamente valido per *tutta* la sua opera, in particolare per i decenni 1980-2000.

¹⁷ Tra gli altri JACHIA 2015, TALANCA 2016, BERTOLONI 2017, LIPERI 2017.

¹⁸ Tra gli altri CURI 1997, BERSELLI 1999, NOBILE 2012, e solo in parte BORGNA 1992 e SERIANNI 1994.

¹⁹ «Vale la pena notare che, se una crescita c'è stata, questa ha riguardato unicamente proprio quelle che abbiamo chiamato le caratteristiche morfosintattiche», NOBILE 2012, p. 251; per il concetto di *caratteristiche morfosintattiche* cfr. *ivi*, p. 205-206.

²⁰ Oltre a quelle di Borgna, interessante una riflessione che fa Enrico De Angelis, l'inventore del *Premio Tenco* e dell'espressione *canzone d'autore* (riconosciuto quindi quasi come sinonimo di canzone d'autore *tout cour*) all'uscita de *La vita è adesso*, nella quale loda il nuovo stile compositivo di Baglioni e i nuovi testi (cfr. DE ANGELIS 2009), anticipando riflessioni che presto faranno i linguisti.

Quest'aspetto linguistico non è però sfuggito agli specialisti della materia, i linguisti. La linguistica italiana in realtà, con grande anticipo sui tempi, si era occupata della canzone, grazie all'intervento illustre e precoce di Tullio De Mauro del 1977²¹ nel quale, lamentandosi del ritardo (rispetto per esempio alla sociologia) con cui la linguistica si avvicinava alle canzoni, il linguista offriva un'idea di analisi per la lingua delle canzoni, in riferimento anche alla lingua della poesia italiana, ponendo tra gli obiettivi quello di indagare il rapporto esclusivamente formale tra due forme completamente distanti: la *poesia* e la *canzone*. La nota di De Mauro ha aperto la strada a studi linguistici sulla canzone che, a partire dagli anni '90, sono diventati sempre più dettagliati e validi²².

A Baglioni per esempio è dedicato un intero capitolo del volume *La lingua cantata* (1994), una raccolta di studi ad opera di Luca Serianni e Gianni Borgna, frutto di un seminario sulla lingua della canzone tenuto all'Università La Sapienza di Roma dallo stesso Serianni, il primo vero e proprio studio linguistico sui testi di canzoni. La presenza di un intero capitolo monografico sul cantautore romano non è da intendersi come una sorta di *consacrazione* dell'autore o di una sua qualsivoglia elevazione culturale di alcun tipo, infatti Baglioni è più volte etichettato un «cantautore minore» (Serianni 1994, p. 117), anzi, è detto capostipite e rappresentante di tutto un settore *minore* della musica leggera, che vede tra le sue fila esemplari come Tozzi, Ramazzotti, Masini o i Pooh, ma autori che altri definiscono come cantautori, come Venditti o Raf. Baglioni viene comunque scelto per due ragioni: la sua immensa popolarità e successo da un lato, e il percorso particolare di evoluzione linguistica dall'altro. L'obiettivo del lavoro di Serianni è però ambizioso. Si tratta, lo ribadisco, del primo lavoro dedicato completamente ed esclusivamente ai *testi*, alla componente *strettamente linguistica* della canzone, cercando (anche senza riuscirci *in toto*) il distacco da un qualunque tipo di giudizio estetico. La presenza di Baglioni e di altri autori di largo consumo e popolarità è molto funzionale al lavoro, in quanto permette di ricostruire effettivamente quale fosse l'italiano delle canzoni che più hanno ascoltato gli italiani, e potrà permettere a ricerche future (Antonelli 2010) di ragionare su come questo italiano abbia potuto influenzare il parlato degli italiani, o viceversa. Il lavoro di Borgna e Serianni inoltre apre sugli studi sulla lingua della canzone due importantissime prospettive: analizzare la storia della lingua della canzone al suo interno, come un percorso distinto di cui ricostruire tappe e snodi fondamentali; successivamente analizzare la canzone e la sua lingua in rapporto all'italiano della letteratura (della poesia e della prosa), ma anche all'italiano parlato, insomma, in relazione alla più ampia storia linguistica dell'italiano. È in questa ottica che vanno intesi due successivi e importantissimi lavori, entrambi del 1996 (due anni dopo).

Il primo si intitola *Versi rock*, ed è firmato ironicamente dall'Accademia degli Scrausi (1996), «un'associazione di studenti e studiosi sorta in seno alla cattedra di Storia della

²¹ Raccolto in COVERI 1996, un altro significativo intervento di De Mauro si trova come prefazione in BORGNA 1985.

²² Per una rassegna sui principali studi linguistici sulla lingua della canzone si rimanda a CIABATTONI 2016, pp. 24-26, e NOBILE 2012, pp. 19-23.

Lingua Italiana della Facoltà di lettere e Filosofia dell'Università La Sapienza di Roma» (Scrausi, 1996, p. 22); alcuni di questi figuravano già tra gli autori de *La lingua cantata*, mentre altri, come Antonelli e Telve, ben presto diventeranno tra i linguistici specializzati nel linguaggio della canzone. Il lavoro tratta dell'analisi linguistica delle canzoni italiane raggruppate per generi musicali, ma si occupa, come il precedente del 1994, esclusivamente di lingua, spiegando anche il perché di questa scelta.

Una canzone è prima di tutto un tutt'uno, e va goduta e giudicata e consumata nel suo insieme: ma così come la musica di una canzone può vivere di vita propria senza la componente della lingua (nel fischiare facendo la doccia, nelle versioni muzak per gli aeroporti, ecc... [...]), anche il testo sa accompagnarsi da solo nella nostra mente, e lì restare per sempre, magari a pezzetti, magari storpiato dalla cattiva memoria, ma puro e nudo nella propria logica compositiva. Solo che la gente di solito non compone musica, ma la lingua la usa quotidianamente, per cui l'infulezza – viene da dire – *civile* dei motivetti che rimangono conficcati nella testa è praticamente nulla, mentre quella dei costrutti sintattici che vi si associano finisce per farsi importante²³.

Versi rock non tratta solo di canzoni rock, come si potrebbe pensare leggendo il titolo, ma usa il termine *rock* «nella sua accezione più estensiva, col valore generico di 'musica leggera, musica popolare'» (Scrausi 1996, p. 25), per questo non deve stupire la presenza di un primo corposissimo capitolo dedicato tutto alla canzone d'autore. I vari autori sono trattati come in un vero e proprio manuale di storia linguistica, senza perdersi in dettagli autobiografici, ma facendo una sintesi del loro stile linguistico, con esempi laddove necessari. Il primo capitolo è dedicato a Tenco, De André e alla scuola genovese (di cui si cita solo Gino Paoli), il secondo a Gaber, Jannacci e Concato, il terzo ai cantautori politici, il quarto all'area padana di Bertoli, Dalla e Ron, il quinto ai due cantautori professori (Guccini e Vecchioni), il sesto alla scuola romana (De Gregori e Venditti), l'ottavo ai cantautori amorosi (Zero e Baglioni), il nono agli autori definiti *cosmopoliti* (Conte, Battiato, Fossati, Branduardi e Ruggeri), l'ultimo infine ai giovani (Ramazzotti, Antonacci e Masini; poi Carboni e Barbarossa). Altri piccoli capitoli vengono invece dedicati a questioni generali, come per esempio l'approdo del postmodernismo. Gli altri quattro capitoli del libro trattano della canzone di Sanremo, dell'italiano del rock, dell'italiano contaminato da altri suoni come il soul o il blues, e infine un ultimo capitolo (il secondo più lungo del libro, dopo quello sulla canzone d'autore) è dedicato all'italiano dell'hip-hop, con un'analisi veramente interessante. Baglioni viene qui definito un cantautore amoroso «monastico»²⁴, in contrapposizione al *libertino* Renato Zero, e se da un lato ai linguisti non sfugge una certa banalità del lessico della prima ora, non hanno paura di usare la definizione di «metafisica della semplicità»²⁵ per i primi testi amorosi, che sembra allontanarsi da quella dispregiativa di *sentimental kitsch*. Nello stesso tempo viene evidenziato «un progressivo distacco dai luoghi comuni della canzone d'amore», che lascia il posto ad una «tendenza sperimentatrice, una lingua dominante dal flusso di coscienza, dall'affastellarsi di frasi ellittiche giustapposte e prive di coesione, da giochi fonici operati su significati fino all'azzeramento della narrazione», lasciando trasparire altri significati «dal lessico, dall'aggettivazione studiata o dai giochi di parole» (Scrausi, 1996, pp. 94.95).

²³ SCRAUSI 1996, p. 18.

²⁴ Ivi, p. 93.

²⁵ Ivi, la definizione è probabilmente mutata da BORGNA 1985.

Il secondo lavoro, a cura di Lorenzo Coveri (1996), ha invece un carattere più saggistico, e raccoglie appunto diversi saggi su canzone, poesia e lingua, rinunciando al principio che avevano dettato gli Scrausi: «non più lunghe, e (talvolta) grottesche digressioni su *cosa* dicono le canzoni, ma una fredda, rigorosa, quasi autoptica analisi sul *come* lo dicono» (Scrausi, 1996, p.8); il libro infatti raccoglie interventi che si preoccupano sia del *come*, ma soprattutto del *cosa* i testi veicolino, con grande attenzione all'aspetto strettamente tematico.

Gianni Borgna, il più grande storico della canzone, nella prima edizione della sua *Storia della canzone italiana* (1985) non si occupa volutamente del successo del Baglioni degli anni '70. Saltato a piè pari sia dalla lista dei cantautori che da quella dei cantanti degli anni '70 (Borgna 1985, cap. 5), il Nostro viene nominato nel sesto capitolo dal titolo *La canzone oggi*, dove viene addirittura allegato il testo intero di *Avrai* (p.211), che viene, se non proprio lodato, accompagnato da parole di commento decisamente positive: i versi di questo brano infatti, secondo Borgna, «conferiscono uno spessore metafisico alla banalità della vita quotidiana, [...] con un tono tra l'epico e l'elegiaco che rende i momenti che compongono normalmente la vita di un uomo straordinariamente significativi e stimolanti»²⁶. Caratteristica della poetica di Baglioni secondo lo storico è un «“ottimismo della volontà” profuso a piene mani in tutti i suoi brani» (ivi), che spiegherebbe come mai il Nostro sia apprezzato dai giovanissimi che sperano in un futuro migliore, anche da quelli lontani dai furori ideologici della generazione precedente. Nella seconda edizione del suo libro (1992) Borgna affronta anche il Baglioni dei primi anni di carriera, definendolo “sciropposo”, ma ammette che negli anni '80 vive una svolta, assumendo un «immagine ben più sfaccettata e complessa che illumina di una luce nuova anche tutto il resto»²⁷. Gianfranco Baldazzi, paroliere di Ron e Dalla, e storico della canzone, ha invece le idee chiare su Baglioni in uno dei primissimi lavori sulla storia dei cantautori, successivo alla grande storia di Borgna, nel quale (1990) sostiene senza paura che il cantautore romano occupi «un posto rilevante nel panorama della canzone, per la spontaneità dei messaggi, per la sincerità con cui rappresenta il mondo giovanile, le sue ansie, le incertezze, gli amori adolescenziali» (Baldazzi 1990, p. 154). Pur soffermandosi “obbligatoriamente” sul primo Baglioni (*Oltre* non era ancora stato pubblicato), Baldazzi non esprime un giudizio estetico, ma si sofferma sulle caratteristiche particolari della poetica baglioniana, che consentirebbero al loro autore un posto di rilievo all'interno dell'intera storia della canzone italiana. Un'immagine simile emerge dal lavoro di Giandomenico Curi (1997), altro importante storico della canzone, che ammette che Baglioni nei primi anni '70 aveva «inventato un linguaggio colloquiale e da strada [...], sviluppato con qualche contraddizione nei dischi successivi»; la svolta secondo Curi arriva con *Oltre*, con «ricerche formali, invenzioni espressive, allitterazioni, uno stile soprattutto nominale ed evocativo», ma che rappresenta soltanto un «tentativo neanche troppo nascosto di ammiccare ai significati alti della poesia e della letteratura» (come dirà più avanti Stefano Nobile). Il giudizio finale di Curi su *Oltre* infatti è di un disco che in realtà è un'occasione mancata, senza il «coraggio necessario per diventare un capolavoro»²⁸. Felice Liperi, autore della più

²⁶ BORGNA 1985, p. 210.

²⁷ Citazione riportata in JACHIA 2015, p. 18 e 56.

²⁸ Citazioni riportate in Ivi, p. 56.

grande e più dettagliata *Storia della canzone italiana* mai realizzata²⁹ (2017), inserisce Baglioni nella lista dei cantautori di seconda generazione, al fianco di mostri sacri come De Gregori, ma anche ad autori considerati *pop* come Ramazzotti³⁰; all'interno di questi viene etichettato (non negativamente) come *cantore dei sentimenti* (Liperi 2017, p. 409) insieme a Renato Zero, Cocciantè e altri. Liperi appare il più onesto sulla produzione di Baglioni, definendolo nel primo periodo un «sensibile narratore del quotidiano e dell'amore giovanile» (ivi, p. 411); una prima svolta intimistica si avrebbe con *Solo*, 1977, mentre una seconda svolta, più profonda, successiva allo “schiaffo” di *Amnesty international* del 1998³¹, arriverebbe con *Oltre*, nel quale «affiorano sentimenti inediti per la sua poetica tradizionale [...] come la malinconia e l'ironia», che arricchiscono la sua «sensibilità descrittiva»³². Nonostante questo, l'etichetta di cantautore romantico resta ben saldamente incollata a Baglioni per tutto il corso del lavoro di Liperi che, anzi, considera Baglioni un antesignano di artisti quali i Modà o Tiziano Ferro³³.

Fin qui si è cercato di fare il punto su studi di carattere sociologico, semiotico, linguistico, storico e storico-critico, in cui emerge una visione di fondo di Baglioni come *cantautore*, anche se non sempre è riconosciuto come tale, venendo escluso da parecchi. La definizione è di cantautore *romantico*, e per questa ragione da considerare come “minore” rispetto al resto della canzone d'autore italiana. Qualche tentativo, da parte di Baglioni, nell'andare un po' più in là, cercando di superare il semplice romanticismo, è frammentariamente messo in evidenza da alcuni studi, ma sembrano tentativi non supportati da adeguate ricerche. Da questa prima disamina sembra infatti che l'opera di Baglioni non sia stata analizzata e studiata *in toto* perché non considerata degna di un'analisi accurata, preferendo soffermarsi sui grandi successi delle ballate amorose, come *Questo piccolo grande amore*, *E tu o Amore bello*, molto gradite agli adolescenti contemporanei per i contenuti, o sui giochi linguistici vuoti e pieni di inutili nonsense di *Oltre*, in brani come *Io, lui e la cana femmina* o *Le donne sono*³⁴.

Negli anni Duemila gli studi sulla canzone si sono intensificati ad ogni livello, producendo lavori molto significativi, come quello già citato di Nobile, o come le pubblicazioni degli atti di due convegni, il primo sulla traduzione della canzone d'autore (con un importantissimo intervento sulla lingua di Michele Cortelazzo), tenutosi all'università Bocconi di Milano nel 1997, ma pubblicato nel 2000, il secondo, dal titolo *Poesia e canzone nell'Italia Contemporanea*, tenutosi alla facoltà di Lettere dell'Università di Siena nell'ottobre 2007, e redatto in un volume insieme ad altri interventi nel 2009 dal *Centro Studi Fabrizio De*

²⁹ Il libro è presente in tre grandi edizioni (1999, 2011 e 2017), ognuna con capitoli aggiuntivi che cercano di arrivare vicino il più possibile alla data di pubblicazione.

³⁰ Su Ramazzotti come autore pop cfr. TALANCA 2016, una posizione un po' diversa è espressa in JACHIA 1998.

³¹ Per questo episodio si rimanda a MONTI 2003, p. 40.

³² LIPERI 2017, p. 412.

³³ Non si è fatto volutamente cenno ai *Dizionari sui cantautori*, dai quali emergono immagini simili a quelle descritte dagli storici; per due dizionari validi cfr. DEREGIBUS 2010, che predilige l'attenzione (e la preferenza) ai cantautori, o il più storico MONTI 2003.

³⁴ Questi due brani sono citati almeno in SERIANNI 1994, SCRAUSI 1996, NOBILE 2012.

Andrè. Quest'ultimo è il primo convegno che raccoglie per la prima volta insieme linguisti, cantanti, giornalisti, cantautori e italianisti intorno al tema della canzone d'autore, e dà interessanti prospettive di ricerca grazie soprattutto agli interventi autorevoli di Paolo Giovannetti, Enrico Deregibus, Roberto Vecchioni, Paolo Zublena, Gianni Borgna e Umberto Fiori. In entrambi i lavori però non si parla di Claudio Baglioni.

In alcune pubblicazioni degli anni Duemila però la situazione cambia, e il cambio di rotta lo si deve a studi di carattere prettamente linguistico. Il primo a sottolineare l'importanza di Baglioni è Stefano Telve, che si concentra fundamentalmente sull'analisi del brano *Questo piccolo grande amore*, proposto come esempio perfetto del modello linguistico orale/parlato nella lingua della canzone. Sulla scorta di studi come quello fondamentale di Enrico Testa (1997) per la lingua della prosa letteraria, Telve offre un breve spaccato sulla presenza dell'italiano parlato e colloquiale nella lingua della canzone, in un piccolo intervento sugli *Annali Online di Ferrara* (2008), partendo proprio dall'analisi del brano di Baglioni; in un suo successivo intervento per l'Accademia della Crusca, volto a proporre uno schema di insegnamento dell'italiano e delle sue varietà attraverso la canzone (2010), inserisce la stessa *Questo piccolo grande amore* a metà tra il polo dell'italiano standard e quello dell'italiano parlato spontaneo, da un punto di vista sia morfologico che sintattico (p.63) ma anche lessicale (p.64). Ne evidenzia però anche, in quanto canzone *pop*, una minor ampiezza o varietà d'immagini e una minor figuratività rispetto ad altri cantautori (per esempio rispetto al De Andrè di *Prinçesa*); nel contempo sottolinea l'alto grado di narratività del brano (p.67), contrapposto per esempio a *La donna cannone* di De Gregori, con bassissimo grado di narratività. Nonostante i parecchi riferimenti a *Questo piccolo grande amore*, Telve decide inspiegabilmente di non allegarne il testo nella selezione con cui conclude il suo intervento, forse perché considerato molto noto (*Questo piccolo grande amore* era stata celebrata al Festival di Sanremo del 1985 come la "canzone del secolo")³⁵.

Questi due studi, che per la prima volta affrontano analiticamente la questione del parlato nella canzone, si rivelano molto interessanti, e aprono le strade alla prima grande e completa monografia linguistica della canzone italiana, realizzata da Giuseppe Antonelli, *Ma cosa vuoi che sia una canzone?* (2010): è da qui che esce un'immagine di Baglioni nuova. Il linguista, seguendo a menadito il principio teorizzato dagli *Scrausi* (di cui egli stesso giovanissimo faceva parte), analizza dal puro punto di vista linguistico un *corpus* con le mille canzoni italiane più vendute e più ascoltate dal 1958 al 2007, sulle quali imposta un'analisi molto intelligente: dopo un avvio sulla storia della lingua della canzone italiana, che prende leggermente le distanze dalle periodizzazioni in atto fino allora, come quella di Coveri (di carattere più storico e meno linguistico³⁶), tripartisce il materiale raccolto, esponendo prima gli elementi che la lingua della canzone ha in comune con quella della *poesia*, poi con quella della *prosa*, infine si dedica al *lessico*. Baglioni è inserito tra i cantautori di seconda generazione, mentre nella terza generazione vengono inseriti sia il Masini definito *trash* da Manconi, che il Ramazzotti tanto vituperato da Talanca (2016). Da queste scelte è ancor più evidente come Antonelli non sia per niente interessato al carattere estetico della produzione dei cantautori, ma si occupi più in generale della canzone popolare nel senso di canzone

³⁵ TONON 2008, p. 31.

³⁶ Cfr. COVERI 1992 e 1996.

diffusa, conosciuta e nota il più possibile dal pubblico. Infatti più volte si riferisce al linguaggio della canzone di consumo definendolo *canzonettese*³⁷, una sorta di *italiano standard* della canzone, che ha la sua roccaforte nel *Festival di Sanremo*, e subisce spinte centripete che lo portano ad avvicinarsi (o ad allontanarsi) al parlato o alla poesia (o ad altro) a seconda del contesto storico e degli autori. Descrivendo le caratteristiche di questo *canzonettese*, che, per dirla con Gaetano Berruto, potrebbe ritagliarsi un proprio spazio autonomo nella linea della diamesia tra italiano standard letterario e italiano neo-standard³⁸, Antonelli individua il ruolo particolare di Baglioni. Il linguista si rifà alla cosiddetta *grammatica ermetica* teorizzata da Pier Vincenzo Mengaldo³⁹, sostenendo che il Nostro l'abbia applicata «con ben altra coerenza» rispetto a cantautori come De Gregori, Venditti o De Andrè, anzi, con «una diligenza quasi scolastica» (e con lui anche Mogol nei suoi testi per Battisti)⁴⁰. La grammatica ermetica secondo Antonelli sarebbe applicata da Baglioni e da Battisti-Mogol *per primi*⁴¹, e nel giro di pochi anni sarebbe passata ai parolieri *pop* e ai testi da hit-parade, facendogli quindi gradatamente perdere il suo potenziale semantico. Il linguista evidenzia poi una serie di fenomeni pertinenti alla lingua della poesia, quali i sintagmi impressionistici, i cortocircuiti sinestetici con il *di* e le pseudosinestesie⁴², che sarebbero usati da pochissimi autori all'interno del *corpus* studiato, tra cui Baglioni, De Gregori e Carmen Consoli. Baglioni viene poi usato come esempio per la descrizione di altri fenomeni, tra cui il recupero del passato remoto negli anni '90 (realizzato secondo Antonelli all'interno del *canzonettese standard* dai testi di Pasquale Panella per Battisti e da Baglioni stesso), e l'abbondanza di francesismi (soprattutto nella seconda parte degli anni '70). Infine Antonelli descrive, sulla scorta di Telve, *Questo piccolo grande amore*, e lo definisce come un «testo perfetto», che per primo e meglio testimonia il compimento della prima grande rivoluzione linguistica della canzone, avviata dai cantautori genovesi a partire dagli anni '60, e finalmente compiutasi con il 1972 (Antonelli 2010, p.35). Dal lavoro di Antonelli emerge quindi il ruolo cruciale di Baglioni all'interno della storia linguistica della canzone italiana.

Almeno altri tre studi molto recenti presentano Baglioni come una figura maggiormente significativa all'interno della storia della canzone italiana (e non solo della sua lingua), e sono qui raccolti solo per un fattore di comodità, trattandosi di tre lavori molto diversi tra loro.

Queste tre pubblicazioni, di cui andrò a parlare tra poco, sono precedute da un illustre e importantissimo intervento. A Baglioni viene infatti dedicato un grande spazio all'interno della prima grande antologia della canzone italiana, curata dal giornalista Leonardo Colombati (2011) in occasione del 150esimo anniversario dell'Unità d'Italia. Il lavoro è di gran pregio ed ha una mole notevole, poiché raccoglie in due corposissimi volumi una carrellata di canzoni italiane che vanno dagli antenati stessi della canzone (canti tardo-medievali e villanelle) ai recentissimi brani dei Negramaro e di Arisa, raggruppati per artisti o

³⁷ ANTONELLI 2010.

³⁸ Cfr. BERRUTO 2102, p. 24.

³⁹ Cfr. MENGALDO 1991, p. 137.

⁴⁰ ANTONELLI 2010, p. 110.

⁴¹ Concetto ribadito in ANTONELLI 2015.

⁴² Per un'analisi di questi fenomeni in Baglioni tra gli anni '80 e '90 cfr. BERTOLONI 2017.

piccoli gruppi. A ciascuno viene dedicata una biografia artistica ragionata, che si sofferma sullo stile e sulle caratteristiche principali e peculiari, preferendo quindi l'aspetto artistico alla mera ricostruzione discografica di dati e date tipica dei dizionari. Grande originalità dell'opera è allegare, come nelle antologie letterarie e nei manuali scolastici, una selezione di testi del cantante o gruppo in esame. Colombati sta volutamente lontano dalla *vexata quaestio* sulla canzone d'autore (cfr. Polese 2011), ma compie un'operazione coraggiosa, perché per ogni cantante non sceglie i brani più celebri, ma quelli a detta sua più rappresentativi. Un esempio è proprio Baglioni, di cui vengono trascritti *Carillon* e *Poster* (da *Sabato pomeriggio*, 1975); *Duecento lire di castagne* e *Quante volte* (da *Solo*); *'51 Montesacro*, *Fotografie*, *I vecchi* e *Ragazze dell'est* (da *Strada facendo*); *Un nuovo giorno o un giorno nuovo* e *Notte di note, note di notte* (da *La vita è adesso*); *Mille giorni di te e di me* (da *Oltre*); *Fammi andar via* (da *Io sono qui*); inutile sottolineare l'assenza di tutte le grandi hit del Nostro, da *Questo piccolo grande amore*⁴³ ad *Avrai*. Colombati riabilita Baglioni, collocandolo in una sorta di *Olimpo dei Cantautori* in cui Guccini, De Gregori e De Andrè sono «intenti a maneggiare le loro chitarre acustiche e i loro manuali di retorica», e stanno a fianco di «un poggio, baciato dal sole, su cui stanno lo Zeus, l'Herme e l'Apollo del pop», ossia «Battisti, Dalla e Baglioni» (Colombati 2011, p. 1615). La definizione di Baglioni come Apollo, il dio delle arti, della musica e della poesia, non pare per niente dispregiativa; Colombati inoltre evidenzia una caratteristica (tra le tante), che ritiene particolarmente propria di Baglioni: parlando di *Solo* come un disco «ancora oggi sottovalutato» (Colombati 2011, p. 1617), viene descritto lo stile compositivo del Nostro, che scriverebbe canzoni «con l'occhio [...] di un regista: ogni canzone è un piccolo film», con la «cinepresa che indugia» di volta in volta su soggetti differenti⁴⁴. La nuova riabilitazione di Colombati, e le sue riflessioni (anche di carattere sintattico e linguistico) su alcuni brani, nonché i riferimenti letterari nuovi e finalmente scovati (come il rapporto con Gozzano⁴⁵ e i crepuscolari), sono aspetti che verranno approfonditi dai tre lavori, ancora più di carattere accademico, a cui si farà ora riferimento.

Il primo è una tesi di dottorato in Studi Umanistici dell'Università Tor Vergata di Roma di Paolo Talanca (2016), giornalista, critico musicale, letterato e uno degli organizzatori del *Premio Tenco*⁴⁶: la tesi è una proposta di canone della canzone d'autore intesa come letteratura musicale (alla pari per esempio della letteratura teatrale), in cui Baglioni rappresenta, a detta dell'autore, uno dei migliori esempi di autorialità nel campo strettamente melodico e musicale (secondo solo a Paolo Conte, conclamato però da studi di carattere specifico⁴⁷), con una «poetica poderosa» a partire almeno dagli anni '80 e con un picco negli album della trilogia degli anni '90⁴⁸, caratterizzati da una «musical-letterarietà raffinata e

⁴³ A tal proposito lo stesso Colombati affermerà: «Mi pento. Per uno snobismo senza senso, fra le canzoni che ho scelto di Claudio Baglioni – per me è un grande scrittore di racconti, con uno stile cinematografico – manca *Questo piccolo grande amore*. È vero che non mi è mai piaciuta, ma è stata molto importante», cfr. POLESE 2011.

⁴⁴ COLOMBATI 2011, p. 1618.

⁴⁵ Il primo ad evidenziare una similitudine (ma non ancora una parentela) con Gozzano è Edmondo Berselli: «Claudio Baglioni se ne sta [negli anni giovanili] [...] tra Pascoli e Gozzano: con una sua precisione linguistica, con un distinguibile amore per le parole, con una sensibilità per la metrica» (Berselli 99, p. 139).

⁴⁶ Per una storia del *Premio Tenco* cfr. SANTORO, 2010.

⁴⁷ Un esempio in LA VIA 2006.

⁴⁸ *Oltre*, 1990; *Io sono qui*, 1995; *Viaggiatore sulla coda del tempo*, 1999.

spesso complessa, che rende il suo stile esemplare e canonico» (Talanca 2016, p. 192). Talanca aveva anticipato alcune analisi di carattere prettamente semiotico in un suo lavoro precedente (2006), nel quale aveva analizzato alcuni testi del Baglioni a detta sua più maturo come autore, evidenziandone caratteristiche retoriche e suggestioni sonore all'interno della lingua, mentre i frutti della tesi di dottorato sono finiti in un libro di recentissima pubblicazione (2017), destinato soprattutto a diventare uno strumento utile per le scuole, laddove pare ormai evidente il ruolo che la canzone può assumere nell'insegnamento dell'italiano e dei suoi aspetti retorici, sintattici, lessicali e formali⁴⁹.

Il secondo lavoro è ad opera di Francesco Ciabattoni (2016), giovane studioso e letterato, professore di italianistica alla Georgetown University a Washington, Usa, e si trova all'interno di un volume che per la prima volta indaga con un rigorosissimo metodo di ricerca il retroterra letterario di sei dei nostri cantautori: Vecchioni, Guccini, Branduardi, De Andrè, De Gregori e Baglioni. Se la letterarietà di cinque di questi è ormai conclamata dalla critica, la presenza di Baglioni in questo volume è sicuramente una sorpresa, viste le premesse prima illustrate. Tra l'altro a Baglioni viene dedicato il capitolo più corposo del libro, sia perché vi confluiscono almeno due studi precedenti dello stesso autore (2007, 2015), sia perché i riferimenti (a volte molto nascosti) nell'opera del Nostro sono davvero tanti, e spaziano da Pasolini a Luzi, da Garcia Lorca ad Alvaro Mutis, da Elsa Morante a Gozzano. Il lavoro molto accurato di Ciabattoni illustra anche le diverse tecniche che la canzone utilizza per "citare" la letteratura, in una ricerca che davvero merita, per la sua profondità, ampiezza e rigore, di stare tra i primissimi posti negli studi sulla canzone italiana

Il terzo lavoro a cui faccio riferimento è ancora una volta di Paolo Jachia che, dopo essersi occupato di monografie sui grandissimi della canzone (Guccini, Fossati, Vecchioni, Dalla, Gaber, Battiato e De Gregori), arriva a scrivere un intero lavoro su Baglioni (2015), colmano così un vuoto, e lo fa sfruttando una simpatica finzione letteraria. Lo spunto è la tournée *Capitani coraggiosi*, che Baglioni intraprende con Gianni Morandi nel settembre 2015 al Foro Italico di Roma (e che poi porterà i due in tour per tutti i palasport d'Italia nel 2016). Jachia, insieme al coautore Francesco Paracchini, si diverte a fingere di scegliere canzoni che i due artisti potrebbero inserire nella saletta dei concerti (il libro viene dato alle stampe nel settembre 2015, prima dell'inizio della tournée), per poi commentare i testi e i significati delle canzoni scelte. Ho parlato di finzione, almeno per quanto riguarda la scelta dei brani Baglioni (che sono i capitoli che ha scritto Jachia), perché risulta inverosimile pensare che il critico ritenesse possibile che Baglioni potesse eseguire, in quelle serate, brani come *Io, lui e la cana femmina*, *Carillon* e *Signori si chiude*. La scelta dei brani mi è sembrata (almeno in gran parte) funzionale a ricostruire una precisa poetica di Baglioni, ma la finzione è servita per non dargli un classico taglio di carattere manualistico, ma per poter veicolare contenuti a "spiccioli", facendo parlare di volta in volta i testi delle singole canzoni (ogni capitolo tratta di una canzone, e può essere fruito individualmente). Il risultato è un lavoro decisamente

⁴⁹ Tra i tantissimi interventi in cui la lingua della canzone è utilizzata con finalità didattiche, segnalo qui alcuni interventi in cui vengono usati testi di Baglioni: il già citato TELVE 2010, con una proposta di analisi di canzone; NADDEO 2006, che presenta un'unità didattica su *Porta Portese* (indirizzato in particolare agli studenti stranieri); MAURONI 2011, in cui si analizzano da un punto di vista fonetico, sintattico, lessicale e retorico quattro canzoni di *Io sono qui*, con anche esercizi pratici finalizzati all'apprendimento della lingua italiana come L2.

brillante e godibile, che ricostruisce per la prima volta la poetica di Baglioni ad opera di uno studioso tra i più competenti in materia.

L'immagine che ne esce è di un Baglioni che vive due momenti precisi all'interno della propria storia artistica, con *Solo* ancora una volta proposto come punto di svolta e spartiacque tra i due periodi, e *Oltre* come l'album migliore di tutto il percorso. I due periodi però non appaiono contrapposti tra loro, ne uno dei due appare migliore dell'altro dal punto di vista estetico, ma sono tra di loro *legati*, secondo Jachia, da una costante tematica: «cercare e raccontare sé stesso e il mondo presente in una prospettiva che legghi il passato prossimo, l'infanzia nostra e dei nostri padri, al futuro prossimo, quello che vivremo o che possiamo di già correre» (Jachia 2015, p. 59). Il “primo Baglioni” è caratterizzato da un realismo che l'autore definisce in *bianco e nero*, il “secondo” invece da sfumature e sfaccettature che, in contrapposizione al bianco e nero del primo periodo, sono definite *colori*. Tra i riferimenti letterari di Baglioni Jachia cita Eliot, Pasolini e Cesare Pavese, tra i cantautori invece Bob Dylan e De Gregori. Lo studioso inoltre è ben conscio dei giudizi negativi che la critica (anche specialistica, come si è visto) ha affibbiato a Baglioni (laddove ha deciso di non evitarlo); le ragioni, a detta sua, sono nell'aver utilizzato criteri extra-artistici, anzi, ideologici, che hanno ovattato l'autorialità di Baglioni⁵⁰, relegandolo al ruolo, almeno nella prima parte di carriera, di squallido autore *pop*.

Il pop non esiste. Esistono mediocri canzoni che hanno un grande successo perché funzionano bene come funziona l'Esselunga. Buoni prodotti commerciali. [...] Baglioni riempie gli stadi e vende dischi perché sa fare grandi e belle canzoni⁵¹.

Tra i tantissimi punti emersi nell'analisi della poetica di Baglioni, mi sembra particolarmente interessante riportare qui la definizione di *medio-poesia*, che Jachia usa riferendosi a *La vita è adesso* e *Strada facendo* (come esempi in ambito poetico viene citato addirittura il Montale di *Ho sceso dandoti il braccio*, in ambito musicale invece il Battisti-Mogol di *Io vorrei, non vorrei, ma se vuoi...*). I due brani del Nostro, secondo Jachia, usano metafore e immagini *medio-poetiche*, comprensibili da tutti. Un altro elemento che il lavoro mette in evidenza è la presenza di una linea sociale all'interno di tutta l'opera baglioniana, attenta a tematiche umane e politiche, e che passa almeno attraverso brani come *Uomini persi*, *Naso di falco* e *Un mondo a forma di te*, che farebbero di Baglioni un autore che andrebbe bene anche a sinistra, facendo così superare quel pregiudizio a-politico e disimpegnato che per anni ha pesato sulla sorte critica del Nostro. Infine Jachia sostiene più volte che la poetica di Baglioni abbia una base ideologico-cattolica di forte impronta francescana, ma che andrebbe bene per alcune ragioni anche a sinistra; personalmente trovo alcuni punti di quest'ultima tesi un po' forzati (in particolare il voler ricondurre quasi tutti i brani descritti ad una base ideologico-cattolica) ma non è ovviamente questa la sede per discuterne.

Un'ultima precisazione vorrei farla citando ancora una volta il lavoro di Stefano Nobile (2012) che, come abbiamo visto, ha in parte stroncato sia la produzione del primo Baglioni

⁵⁰ Cfr. JACHIA 2015, p.67.

⁵¹ Ivi, 2015, pp. 67-68.

che la svolta di *Oltre*. Il sociologo, per ogni autore preso in esame nel suo *corpus*, tramite un complesso (ma molto ben illustrato) calcolo statistico, ha individuato tre criteri con determinati indici: *estensione lessicale* (intesa come capacità di utilizzare un vocabolario molto ampio, ottenuto facendo il quoziente tra il numero di parole diverse utilizzate da un autore e il numero complessivo di parole utilizzate), *ricercatezza lessicale* (la presenza di parole esclusive nel corpus dell'autore, escludendo contaminazioni linguistiche con dialetti o lingue straniere), *caratteristiche morfosintattiche* (tre macro-gruppi: agilità metrica del testo; propensione a non usare artifici linguistici o soluzioni tipiche della canzone, come zeppe, dislocazioni a sinistra o interiezioni; evitamento di accostamenti scontati o di termini e rime inflazionati). Nella tabella sulla *qualità linguistica* (Nobile 2012, p. 245) la media *dei tre indici* per Baglioni dà come risultato 7,04, ponendolo undicesimo in ordine dietro a Battiato, Guccini, De Andrè, Conte, De Gregori, Battisti, Jovanotti, Silvestri, Fossati e Articolo 31, ma davanti ad altrettanti acclamati cantautori come Vecchioni, Zero, Cammariere, Dalla, Consoli o Bennato. Soffermandosi su ogni singolo indice, per quanto riguarda la *ricercatezza* Baglioni è secondo con coefficiente 9,73, seguendo solo Guccini (10.00); nell'*estensione* è invece sedicesimo con coefficiente 6,25, ma resta davanti ad alcuni dei più conclamati nomi della canzone d'autore nostrana come Vecchioni, De Gregori, Dalla e Fossati; per quanto riguarda le *caratteristiche morfosintattiche* il coefficiente è 5,13, con una sedicesima posizione davanti per esempio a Bennato. Su Baglioni l'autore si sofferma nel commentare la tabella, definendolo, «in quanto alla ricercatezza, [...] la vera sorpresa» (Nobile 2012, p. 259), delineando rapidamente la sua metamorfosi avvenuta improvvisamente con *Oltre*, garantita dalla crescita dell'indice delle *caratteristiche morfosintattiche*, in particolare la «ricerca del verso inconsueto, la figura retorica imprevedibile, gli accostamenti stranianti, che hanno reso il Baglioni seconda maniera "più autore" di quanto non fosse in precedenza». Rispetto agli altri due indici, *ricercatezza* e *estensione lessicale*, non si segnala invece nessuna crescita, anzi, il Baglioni di *Questo piccolo grande amore* aveva un indice leggermente superiore di ricercatezza lessicale rispetto a quello post anni '80. Questi dati statistici emersi danno interessanti prospettive di ricerca: non solo il secondo Baglioni, quello delle sperimentazioni linguistiche, risulta interessante dal punto di vista linguistico, ma anche il primo, quello delle canzoni d'autore, il Baglioni realista, colloquiale e in bianco e nero, sembrerebbe particolarmente interessante da un punto di vista linguistico (come già evidenziato in Telve 2008 e Antonelli 2010).

Questa lunga carrellata dei lavori specialistici su Baglioni non ha tenuto conto di lavori di carattere più divulgativo, di cui alcuni ben fatti, come l'analisi di Antonio Campisi (2005), musicologo, che dà chiavi di lettura interessanti ad alcuni album e brani, o la monografia su *Oltre*, realizzata dal musicologo Filippo Maria Caggiani (2011), il quale si prende la briga, per la prima volta, di affrontare le complesse partiture del disco in relazione ai testi; altre pubblicazioni invece sono un po' più sommarie, come il libro di Andrea Pedrinelli (2007) che, in accordo con Jachia, evidenzia un filone spirituale nell'opera di Baglioni, ma con un tono divulgativo e giornalistico che scade spesso nell'imprecisione (basti prendere come esempio l'elenco limitato, frammentario e neanche perfettamente coerente di figure retoriche che fa

nell'appendice II, intitolata *Coreografie di parole*, e dedicata alla lingua di Baglioni, cfr. Pedrinelli 2007, pp. 93-99)⁵².

Scopo di questo saggio era focalizzare lo stato dei lavori su Claudio Baglioni come *cantautore* fino ad oggi. Certo di non essere stato esaustivo, ho voluto offrire uno sguardo d'insieme sugli studi principali sul cantautore romano, evidenziando anche una sorta di evoluzione che, negli ultimi anni, potrebbe far venir meno, forse definitivamente, quell'ostracismo nei confronti della sua figura che la critica (soprattutto quella poco specialistica) ha avuto a diversi livelli. È emerso infatti che, tramite un'attenzione ai testi (cfr. Talanca 2006, Antonelli 2010, Colombati 2011, Jachia 2015, Ciabattoni 2016, Bertoloni 2017), possa emergere maggiormente la figura di Baglioni come *autore*, e quindi si possa ragionare meglio sul ruolo che ha avuto il Nostro all'interno dell'evoluzione della canzone italiana. Lo strumento che più di tutti può consentire un'analisi obiettiva è l'analisi linguistica dei testi: avvicinandosi alla lingua nuda di un cantautore ci si avvicina ad uno dei tre elementi, (insieme a musica e performance) con cui la canzone d'autore veicola i suoi contenuti, anzi, lo strumento che più dei tre è portatore (in accordo con Jachia,1998), della sua visione autoriale. Per cui appare ormai evidente l'attenzione alla lingua dei singoli cantautori (e ovviamente ai significati che i significanti veicolano) può essere uno strumento privilegiato per depurare il mondo degli studi sulla canzone da pregiudizi ideologici o gusti personali, che offuscano il rigore scientifico, e grazie alla rigorosa analisi linguistica dei testi si potrebbe finalmente dare alla canzone la giusta collocazione all'interno delle discipline umanistiche, e capirne a fondo il rapporto e la differenza che intrattiene con il resto della letteratura e con la poesia.

Bibliografia

Accademia degli Scrausi

1996 *Versi Rock. La lingua della canzone italiana negli anni '80 e '90*, Milano, Rizzoli, 1996.

Antonelli Giuseppe

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

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

Baldazzi Gianfranco

1990 Gianfranco Baldazzi, Luisella Clarotti, Alessandra Rocco, *I nostri cantautori*, Bologna, Thema, 1990.

Berruto Gaetano

2012 *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo* (nuova edizione), Roma, Carocci Editore, 2012.

⁵² Pedrinelli parla di scrittura cinematografica, riferendosi soprattutto al brano *Tutto il calcio minuto per minuto*; questa giusta osservazione, già presente in LIPERI 1999, sarà ben definita in COLOMBATI 2011, e poi ripresa in JACHIA 2015 e in CIABATTONI 2016.

Berselli Edmondo

1999 *Re Vasco e il divo Claudio* in Id, *Canzoni - Storie dell'Italia leggera*, Bologna, Il Mulino, 1999.

Bertoloni Luca

2017 *La lingua delle canzoni di Claudio Baglioni [1980-1990]*, tesi di Laurea triennale in Linguistica Italiana, Università degli studi di Pavia, A.A. 2016-2017 (prof. Mirko Volpi, prof. Pietro Benzoni).

Borgna Gianni

1985 *Storia della canzone italiana*, Bari, Laterza, 1985.

1992 *Storia della canzone italiana, seconda edizione*, Bari, Laterza, 1985.

1999 *L'Italia di Sanremo*, Milano, Mondadori, 1999.

Caggiani Filippo Maria

2011 *Oltre – Storia e analisi del capolavoro di Claudio Baglioni*, produzione indipendente.

Centro Studi Fabrizio De Andrè

2009 *Il suono e l'inchiostro. Cantautori, saggisti, poeti a confronto*, atti del convegno "Poesia e canzone nell'Italia contemporanea", Milano, Chiarelettere, 2009.

Ciabattoni Francesco

2007 *Pier Paolo Pasolini e le canzoni di Claudio Baglioni*, in "The Italianist", 27, 2007.

2015 *A Collage of Literary Subtexts in Claudio Baglioni's La vita è adesso*, in Andrea Ciccarelli, Maye Migliozi, Marianna Orsi (a cura di), *Musica pop e testi in Italia dal 1960 ad oggi*, Ravenna, Longo Editore, 2015.

2016 *La citazione è sintomo d'amore. Cantautori italiani e memoria letteraria*, Roma, Carocci editore, 2016.

Colombati Leonardo

2011 *La canzone italiana. 1861-2011. Storie e testi*, Mondadori, Ricordi, 2011.

Colombo Fausto

2012 *Il paese leggero. Gli italiani e i media tra contestazione e riflusso*, Bari, Edizione Laterza, 2012.

Coveri Lorenzo

1992 *Dallo scritto al cantato: l'italiano della canzonetta*, in *Gli italiani scritti*, Firenze, Accademia della Crusca, 1992.

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

2011 *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.

Curi Giandomenico

1997 *Io vorrei essere là. Cantautori in Italia*, Roma, Stadium, 1997.

De Angelis Enrico

1969 *Luigi Tenco: un utile ritorno*, in "L'Arena", 13 dicembre 1969.

2009 *La vita è Claudio? In Id, Musica sulla carta. Quarant'anni di giornalismo musicale intorno alla canzone*, Arezzo, Zona, 2009.

Deregibus Enrico

2010 *Dizionario completo della canzone italiana*, Firenze, Giunti Editore, 2010.

Eco Umberto

1964 *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1964.

Fabbri Franco

2008 *Around the clock. Una breve storia della popular music*, Torino, Utet, 2008.

Fiori Umberto

2003 *Scrivere con la voce. Canzone, Rock e Poesia*, Milano, Edizioni Unicopoli, 2003.

Garzone Giuliana

2000 Giuliana Garzone, Leanrdo Schena (a cura di), *Tradurre la canzone d'autore*, atti del convegno tenutosi all'Università Bocconi, Milano, il 29 settembre 1997, Biblioteca della Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori – Forlì, Bologna, Clueb, 2000.

Jachia Paolo

1998 *La canzone d'autore italiana 1958-1997*, Milano, Feltrinelli, 1998.

2015 Paolo Jachia, Francesco Paracchini, *Baglioni-Morandi: due capitani coraggiosi*, Pastrengo (VR), Azzurra Music, 2015.

La Via Stefano

2006 *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma, Carocci Editore, 2006.

2011 *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.

Liperi Felice

2017 *Storia della canzone italiana. Nuova edizione*, Roma, Rai Eri, 2017.

Longo Emiliano

2017 *Roberto Vecchioni. Un cantautore in cattedra*, Roma, Arcana, 2017.

Luigi Manconi

2012 *La musica è leggera. Racconto su mezzo secolo di canzoni*, Milano, Il Saggiatore, 2012.

Mauroni Elisabetta

2011 *Imparare l'italiano L2 con le canzoni. Un contributo didattico (Io sono qui)*, in "Italiano LinguaDue", n°1, 2011.

Mengaldo Pier Vincenzo

1991 *Il linguaggio della poesia ermetica in La tradizione del novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991.

Monti Giangilberto

2003 Giangilberto Monti, Veronica Di Pietro (a cura di), *Dizionario dei cantautori*, Milano, Garzanti, 2003.

Naddeo Ciro Massimo

2006 Ciro Massimo Naddeo, Giuliana Trama, *Canta che ti passa! Imparare l'italiano con le canzoni*, Firenze, Alma edizioni, 2006.

Nobile Stefano

2012 *Mezzo secolo di canzoni italiane: una prospettiva sociologica (1960-2010)*, Roma, Carocci editore, 2012.

Pivato Stefano

2002 *La storia leggera. L'uso pubblico della storia nella canzone italiana*, Bologna, Il Mulino, Saggi, 2002.

Polese Ranieri

2011 *Tutti i discepoli di Battisti e De Andrè*, in "Il corriere della sera", sezione *Lettura*, 20 novembre 2011, p.18.

Santoro Marco

2010 *Effetto Tenco. Genealogia della canzone d'autore*, Bologna, Il Mulino, Intersezioni, 2010.

Savonardo Lello

2017 *Pop, music, media e culture giovanili. Dalla Beat Revolution alla Beat Generation*, Milano, Egea, 2017.

Serianni Luca

1994 Gianni Borgna, Luca Serianni (a cura di), *La lingua cantata: L'italiano nella canzone dagli anni Trenta ad oggi*, Roma, Garamond, 1994.

Talanca Paolo

2006 *Immagini e poesie nei cantautori contemporanei*, Foggia, Bastogi editore, 2006.

2016 *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 Pietrangeli).

2017 *Il canone dei cantautori italiani. La letteratura della canzone d'autore e le scuole delle età*, Lanciano, Editrice Carabba, 2017.

Telve Stefano

2008 *Il modello linguistico orale/parlato nella canzone italiana contemporanea*, *Annali Online di Ferrara – Lettere*, vol.1, pp.139-167, 2008.

2010 *L'insegnamento dell'italiano e delle sue varietà attraverso la canzone*, in Stefania Stefanelli, A.Valeria Saura (a cura di), *I linguaggi artistici. Teatro, cinema e canzone d'autore*, collana *L'Italiano in movimento*, Firenze, Accademia della Crusca, 2010.

Testa Enrico

1997 *Lo stile semplice: discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997.

Tonon Caterina

2008 *Claudio Baglioni l'incantatore*, Reggio Emilia, Aliberti editore, 2008.

Vecchioni Roberto

2000 *Canzone d'autore in Italia* in *Enciclopedia Treccani – Appendice VI*, 2000.