

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



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

Relatore:

Chiar.mo prof. ****

Correlatore:

Chiar.mo prof. ****

Tesi di Laurea di

Luca Bertoloni

Anno accademico 2016-2017

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

(Roberto Vecchioni)

*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 di tutto.

Indice

	Premessa	6
I.	Introduzione	7
	1.1. Storia dell'italiano della canzone.....	7
	1.2. Studi sulla lingua della canzone.....	10
	1.3. Claudio Baglioni	12
II.	Claudio Baglioni: dal 1980 al 1990	15
	2.1. Anni giovanili	15
	2.2. Strada facendo (1981)	16
	2.3. La vita è adesso (1985)	17
	2.4. Oltre (1990).....	18
	2.5. L'evoluzione linguistica.....	20
III.	Verso la poesia	22
	3.1. Verso il passato	22
	3.1.1. Allocuzione al <i>tu</i> dell'amata	22
	3.1.2. Elisioni e troncamenti.....	23
	3.1.3. Forzata poetizzazione del linguaggio	25
	3.2. La grammatica ermetica.....	27
	3.2.1. Sintassi nominale.....	29
	3.2.2. Sostantivo assoluto e soppressione articoli	34
	3.2.3. Plurali in luogo di singolari.....	35
	3.2.4. Metafore, analogie e accostamenti	37
	3.2.5. Altri tratti ermetici.....	39
	3.3. Parestesia e zeugma	40
	3.4. Fonosimbolismo.....	42
	3.5. Verso puntello	45

IV.	Verso la prosa	47
	4.1. Verso la lingua della prosa.....	47
	4.2. Il conformismo grammaticale	47
	4.3. “Val più la metrica che la grammatica”	50
	4.4. Mimesi del parlato	51
	4.3.1. Elementi grammaticali	51
	4.3.2. Elementi pragmatici	52
	4.3.3. Scelte lessicali	56
	4.4. Il lungo periodo.....	60
V.	Conclusioni	63
	Bibliografia	65
	Ringraziamenti.....	69

PREMESSA

Fin da piccolo coltivavo nel cuore il sogno di poter studiare le canzoni, per poter capire e valorizzare il loro potenziale sia comunicativo che emozionale. Forse anche per questo mi ero iscritto a *Lettere* nel 2006, per cercare di capire che cosa si celasse dietro questa misteriosa forma d'arte che è la canzone popolare, sottoinsieme delle più illustre arti della musica e della letteratura.

Tra il 2007 e il 2008 nella mia vita sopraggiunse una crisi profonda, caratterizzata da una serie di piccoli episodi che fecero crollare tutte le certezze che avevo pian piano incamerato. Così arrivò il buio, totale, quello con l'ansia che «ti sfonda le ossa»¹, che ti tortura dentro. Per anni ho vissuto come dottor Jekyll e Mister Hyde: fuori una persona perfetta nella sua imperfezione, dentro un mostro con un vuoto siderale e un'angoscia devastante. Questo mostro è cresciuto, fino a rischiare di impossessarsi di me. Ma per fortuna non è andata così. Dopo una lunga riflessione ho ripreso gli studi nel 2013, ripartendo da zero e riprendendo in mano ogni aspetto della mia vita, con la pazienza dei costruttori antichi, lo spirito dei mosaicisti e la voglia di un bambino, rimettendo assieme tutti quei cocci che io o altri avevamo rotto.

Ed ora sono qui, a presentare questo mio lavoro frutto di tre anni di studi e di passione per la storia della lingua italiana, che ho avuto l'opportunità di approfondire, e per le forme di poesia in musica, questo medium che incrocia misteriosamente altre arti.

In questo lavoro presento l'evoluzione della lingua di Claudio Baglioni, uno dei miei artisti preferiti, dal 1980 al 1990. Ho passato in rassegna tutti i brani scritti ed editi in questo periodo di tempo, vagliandoli e cercandovi le spinte poetiche e le spinte prosastiche che hanno influito nella composizione dei testi. Ho inserito quest'evoluzione linguistica all'interno della più ampia storia della canzone d'arte moderna e della sua lingua nel corso del 900, sottolineando con precisione anche il ruolo che Baglioni ha avuto in questa storia. Per l'analisi utilizzerò lo schema utilizzato da Giuseppe Antonelli in *Ma cosa vuoi che sia una canzone*, 2010. Le sigle utilizzate per gli album del corpus di testi considerato sono le seguenti: Strada facendo *SF*, La vita è adesso *VA*, Oltre *OL*.

¹ Da un verso di una mia canzone autobiografica, *Una strada nuova*, 2014 («l'ansia ti sfonda le ossa»).

CAPITOLO I

INTRODUZIONE

1.1 Storia dell'italiano della canzone

La sera del 29 gennaio 1958 Domenico Modugno cantò sul palco del casinò di Sanremo *Nel blu, dipinto di blu*², dando così una scossa che fece vacillare l'assetto tradizionale della canzone italiana. Quel giorno è definito dai critici come 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, la definisce «canzone della svolta», denunciando lapidario il modo con cui essa, «spazzando via un decennio di retorica, annunci l'avvento di un'epoca nuova»³. La differenza con la tradizione precedente della canzone è evidente nella scelta tematica e nello stile, ma è quasi impercettibile a livello linguistico. 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 accentate.⁴

Con *Volare* nasce a tutti gli effetti *la canzone italiana moderna*: il 1958 è infatti al centro di una valida periodizzazione 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*, parte proprio 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 definita da Lorenzo Coveri come «caratterizzata [...] da una fuga dal linguaggio quotidiano attraverso soluzioni varie»⁵.

Al *canzonettese*, definizione usata per indicare la lingua della canzone, in particolare della canzone di larga diffusione⁶, della fase *pre-Modugno* appartengono quelle caratteristiche

² Più nota come *Volare*, scritta insieme a Franco Migliacci.

³ BORGNA, 1985, cit., p. 58.

⁴ Cfr. ANTONELLI, 2010, cit., p. 34.

⁵ COVERI, 1992, cit., p. 156.

⁶ Espressione molto usata in ANTONELLI, 2010.

prima accennate, e ancora abbondantemente condivise dagli autori di *Volare*. Fondamentale è il rispetto della *mascherina*, lo «schema soggiacente» (Antonelli, 2010, p.33) al testo di canzone: una sorta di schema metrico in cui le sillabe toniche e atone si appoggiano perfettamente su determinate note musicali. 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»⁷: ne deve logicamente corrispondere una sillaba tonica. Questa necessità spiega alcune infrazioni rispetto alla norma linguistica dell'italiano di questa fase: passati remoti in forma tronca non necessari, *che* polivalenti, inversioni, enjambement privi del valore di spezzatura, parole zeppe (ossia superflue) aggiunte per far tornare il conteggio ritmico, monosillabi finali. Questa fase viene definita da Giuseppe Antonelli *archetipo*⁸: una sorta di principio primo sul quale si moduleranno le fasi successive della storia della canzone.

È con la *fase dei cantautori* che emergono le prime vere novità linguistiche, che creano un grosso scarto con la grammatica che aveva dominato fino ad allora. Tra le novità di rilievo è necessario ricordare l'assenza di rime e di troncamenti, l'inversione dell'ordine di parola limitata da motivi stilistici, la presenza molto ridotta di monosillabi, sempre per rispettare la mascherina, e di echi della lingua parlata: un significativo esempio può essere *Il cielo in una stanza*, di Gino Paoli, del 1960. Questo modello subisce una grossa impennata alla fine degli anni '60, per diventare presto la base del nuovo standard canzonettistico nel decennio successivo. La novità linguistica in questi anni agisce su due spinte diverse: la prima verso la lingua poetica, la seconda verso la lingua parlata. Per quanto riguarda quest'ultima, si deve per esempio ai testi di Mogol per Battisti l'inserimento di frammenti di dialogo (un esempio è *Comunque bella*, 1972), tendenza che viene perfezionata da Claudio Baglioni in *Questo piccolo grande amore*, 1972, in cui i dialoghi si alternano ad un lessico caratteristico dell'adolescenza e ad una «sintassi mossa dal vissuto»⁹, in un costrutto in cui è assente ogni tipo di inarcatura poetica. Sono invece i tratti di quella che Pier Vincenzo Mengaldo ha definito come «grammatica ermetica»¹⁰ i principali fattori evolutivi che spostano il vento dell'innovazione sul versante della lingua poetica: soppressione degli articoli, uso dei

⁷ Intervista riportata in ZULIANI, 2009, cit., p.36.

⁸ Terminologia in ANTONELLI, 2010, cit., p. 233.

⁹ ANTONELLI, 2010, cit., p. 235.

¹⁰ MENGALDO, 1991, cit., p. 137.

plurali, uso libero delle preposizioni, in particolare del *di*, sinestesie, forti analogie. I protagonisti di questa evoluzione sono i cantautori. La *prima generazione* dei cantautori ha dato origine alla prima fucina della canzone moderna, cronologicamente inscrivibile negli anni '60, e collocabile nell'area di Genova: si tratta della cosiddetta *scuola genovese* di Gino Paoli, Luigi Tenco, Sergio Endrigo, Bruno Lauzi, Fabrizio De Andrè. 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 da Antonelli *prototipo*, diventa standard negli anni '80, quando vengono applicate le *soluzioni varie* di cui parlava Coveri. Se da un lato infatti alcuni cantautori proseguono sulle innovazioni linguistiche del decennio precedente, affinando la lingua e lo stile, come De Gregori e Baglioni¹¹, altri autori, seguendo il gusto post-moderno, tendono a contaminare tratti della grammatica delle origini (come troncamenti, passati remoti a fine verso e inversioni, emarginati nella fase dei cantautori) con tratti ermetici sempre più marcati; un buon esempio lo si trova nei 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 caratterizzando una lingua che diventa uno *stereotipo* a cui tutti gli autori cercano in qualche modo di ricondurre i propri testi. Questa tendenza stereotipante è affiancata ad un ancor più marcato ritorno al passato: si pensi ad un titolo dei più celebri del periodo, *Più bella cosa* di Eros Ramazzotti, che presenta una marcata inversione già nel titolo.

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 generi infatti arrivano alcune interessanti novità che faranno sistema negli anni 2000: la lingua del rap, appartenente al più ampio movimento dell'hip-hop, si affaccia in Italia tra gli anni '80 e '90 e permette 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.

¹¹ L'affinamento stilistico di Baglioni sarà oggetto del Cap. 3.

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

Oggi si possono evidenziare due tendenze principali, in evidente contrasto tra di 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. Nella prima tendenza ritroviamo diversi brani che riempiono le classifiche odierne, dai brani di Laura Pausini, immediati e ricchi di inversioni, di troncamenti in fine verso e monosillabi, a quelli dei Negramaro, dove tornano troncamenti come *sol e pensar*, o de *Il Volo*. La seconda tendenza, più rara nelle classifiche, può essere esemplificata, per limitarci solo ad alcuni nomi, dalla ricerca di Caparezza, Carmen Consoli e Daniele Silvestri, che lavorano sull'elaborazione sia linguistica che fonetica dei loro testi per musica¹³.

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.¹⁴

Questa affermazione di Tullio De Mauro, tratta dalla prefazione al monumentale *Storia della canzone italiana* del 1985 di Gianni Borgna, evidenzia l'interesse crescente degli studi linguistici per la lingua della canzone. Interessanti saggi sono raccolti in *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, 1996. Per esempio, la prefazione di 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). Uno dei primi saggi, ancora di De Mauro, l'importante *Nota sulla lingua dei cantautori*, accenna invece alle numerose fonti letterarie di Fabrizio De Andrè e scomoda Cesare Pavese per le liriche di Luigi Tenco o Gino Paoli; riflette 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. Un'analisi più dettagliata viene poi attuata nei successivi saggi della raccolta.¹⁵

¹³ Cfr. ANTONELLI, 2010, cit., p. 239.

¹⁴ DE MAURO, 1985, riportata in COVERI, 1996, cit., p. 7.

¹⁵ Per questo studio sono risultati utili JONATHAN GIUSTINI, «*La musica che si nutre di poesia: i cantautori italiani si confessano*», pp. 103-114; e PAOLO VERRI, «*Chiedi alla musica stile e verità: Vinicio Capossela tra Guccini e Conte*», pp. 163-173.

Molto utile per questo lavoro risulta la raccolta di saggi a cura di Gianni Borgna e Luca Serianni *La lingua cantata: L'italiano della canzone dagli anni '30 ad oggi*, 1994, nella quale sono raccolti i frutti dell'esperienza di un seminario sulla lingua delle canzoni del 1991-1992 tenuto all'università *La Sapienza* di Roma dallo stesso Serianni: saggi di carattere monografico alcuni, 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 dal titolo *Il suono e l'inchiostro. Poesia e canzone nell'Italia contemporanea*, 2009, 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 segnalo *Canzone d'autore: lo stato dei lavori*, in cui, oltre alla canonica periodizzazione, viene dedicato spazio alla considerazione della forma espressiva della canzone in relazione alla differente forma della poesia, 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» (Deregibus, 2009, p.22). 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 il modello ereditato dalla vetusta tradizione isosillabica (e melodrammatica) nazionale» (Giovannetti, 2009, p.152).

Dal punto di vista metrico si trovano riflessioni interessanti in *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani* di Paolo Zuliani, 2009, una profonda indagine del rapporto tra versificazione e musica, dagli endecasillabi petrarcheschi alla musica contemporanea, che illustra gli schemi metrici soggiacenti tutt'oggi alla scrittura delle canzoni. Dal punto di vista letterario è presente una vivace analisi nel recentissimo *La citazione è un sintomo d'amore* di Francesco Ciabattoni, 2016, in cui il giovane studioso indaga il retroterra letterario di diversi cantautori italiani, da quelli i cui riferimenti letterari sono espliciti ed esplicitati (Branduardi, Guccini, Vecchioni e De Andrè) fino a cantautori di cui è più difficile scorgere il retroterra letterario (Baglioni e De Gregori). Infine segnalo l'attentissima analisi di Giuseppe Antonelli in *Ma che cosa vuoi che sia una canzone* (2010), nella quale 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 linguistico e evidenziando i debiti che hanno nei confronti della lingua della quotidianità e della tradizione letteraria.

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 metrica.¹⁶

Claudio Baglioni appartiene alla seconda generazione dei cantautori, ed è vicino a quella che si può definire scuola romana¹⁷, composta da quei cantautori che si riunivano a Roma nel Folk Studio di Amilcare Rambaldi. Non frequentando direttamente lo studio, Baglioni si può considerare, insieme ad autori come Riccardo Cocciante, Rino Gaetano, Renato Zero e Lucio Battisti, appartenente ad un *movimento romano* ad esso imparentato.

Nato a Roma il 16 maggio 1951, esordisce in giovane età con il brano *Annabel Lee*, ricavato dall'omonima poesia di Edgar Allan Poe. Il successo arriva però nel 1972 con la pubblicazione di *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».¹⁸ Dopo diversi album di successo tra cui *Gira che ti rigira amore bello* (1973), *Sabato pomeriggio* (1975) e *E tu come stai?* (1978), pubblica nel 1981 *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 un'evoluzione sia nei testi che nelle musiche. Nel 1988, all'apice del successo, 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 condiziona la sua produzione successiva: nel 1990 pubblica il doppio album *Oltre*, in cui si dimostra musicista attento con una sensibilità 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

¹⁶ BERSELLI, 1999, cit., p. 139.

¹⁷ LIPERI, 1999, cit., pp. 408-409.

¹⁸ MONTI, 2003, cit., p. 40, da cui sono desunti anche tutti i dati biografici.

del tempo: *Oltre*, come ha dichiarato lo stesso Baglioni¹⁹, rappresenta il passato, *Io sono qui* (1995) 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»²⁰. Terminate queste fatiche, ritorna a un linguaggio più semplice e alle tematiche amorose e più leggere pubblicando *Sono io* (2003) e, a distanza di dieci anni, *Con voi* (2013), un album che al suo interno riassume tutte le diverse fasi della sua carriera. Nel 2009 fa il suo esordio come narratore pubblicando il romanzo *Q.P.G.A.*²¹; nel 2015 pubblica il volume *Inter Nos*, nel quale raccoglie alcuni dei 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 stampata.²²

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 sua carriera il tema predominante è l'adolescenza, dipinta con i giusti colori nei suoi momenti cruciali, inserita in strutture tradizionali di canzoni con un uso intenzionale di termini familiari e colloquiali, 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 sue canzoni giovanili «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»²³.

Da una tematica prettamente amorosa i suoi testi iniziano a cambiare prospettiva: Baglioni inizia ad indagare l'umanità in tutti i suoi aspetti, in modo particolare il mondo della sua Roma, fino ad arrivare ad un'indagine interiore che rappresenta simbolicamente l'indagine 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

¹⁹ Affermazione in CAGGIANI, 2011, cit., p. 151.

²⁰ VECCHIONI, 2000, voce online.

²¹ BAGLIONI, 2009, romanzo 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.*.

²² Si confronti con ANTONELLI, 2015.

²³ BERSELLI, 1999, cit., p. 142.

del primo 900, in modo particolare con quella temperie stilistica che proviene dai simbolisti e, attraversando i vociani, sfocia nell'ermetismo di Salvatore Quasimodo, Alfonso Gatto e Mario Luzi. Diversi sono i tratti della *grammatica ermetica* che vengono applicati «con diligenza quasi scolastica»²⁴ da Claudio Baglioni a partire dalla fine degli anni '70. Il ruolo del cantautore romano diventa quindi centrale nello sviluppo del nuovo standard dei testi di canzoni che, nato nella seconda metà degli anni '70, inizierà nel decennio successivo a dominare anche le classifiche, essendo egli stesso uno dei primi autori²⁵ a sperimentare la nuova grammatica per canzone.

²⁴ ANTONELLI, 2010, cit., p. 110.

²⁵ Segnalato in ANTONELLI, 2015.

CAPITOLO II

CLAUDIO BAGLIONI: DAL 1980 AL 1990

2.1 Anni giovanili

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 storia.²⁶

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 cantautori²⁷. 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 a cui l'autore 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 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» (Baglioni, 1978)²⁸. 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» (Antonelli, 2010).

²⁶ BAGLIONI, 1978, cit., p. 29.

²⁷ Scelte che saranno analizzate in Cap. 4.

²⁸ *Battibecco*, brano di *Questo piccolo grande amore*, 1972, è una vera e propria discussione di gelosia cantata nell'album

Questo tipo di stile di riecheggiamento del parlato, con diverse cadute nel romanesco²⁹ (ne è un esempio il bozzetto popolare di *Porta Portese*), viene piano piano abbandonato da Baglioni. Dal 1980, dopo una progressione lenta ma continua, la sua lingua si evolverà, insieme alle tematiche, grazie soprattutto all'influenza della grammatica ermetica, aprendosi ad una nuova fase.

2.2 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 dalla CBS in versione 33 giri, l'album vede Geoff Westley, ex pianista dei Bee Gees, nel ruolo di arrangiatore, mentre Claudio Baglioni è unico autore 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, alcune versioni live degli stessi brani già editi ed altre versioni inedite.

L'album è composto da dodici tracce: otto sono canzoni tradizionali³⁰, quattro invece sono composte soltanto 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 sono di carattere prettamente autobiografico, raccontando 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 con cui essa è affrontata è completamente nuovo: non si raccontano più amori adolescenziali ma amori maturi, ricchi di angosce e paure. Dal punto di vista linguistico Baglioni «rompe con lo schema classico della canzone d'amore»³¹ non articolando più il discorso su elementi narrativi ma inserendo aggettivazione originale (*imburrati, raspose, moschina*)³², descrizioni di paesaggi e luoghi che perdono il realismo e iniziando a lasciar 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

²⁹ L'evoluzione del romanesco sarà trattata in Cap. 4.3.3.

³⁰ Per *canzoni tradizionali* si intendono quelle canzoni che superano i tre minuti, suonate da più di uno strumento e che susseguono nell'alternarsi di strofe tutte uguali (il modello della ballata), di strofe alternate a ritornelli o a diversi riff musicali.

³¹ CALDERONI, 1994, cit., p. 125.

³² Sono solo alcuni esempi, gli stessi argomenti saranno trattati nei Cap. 3 e 4.

della contemporaneità, riconducendoli dentro il mondo del suo autore» (Berselli, 1999, p. 146).

Vicino al clima compositivo di questo 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 il brano *Una casa nuova*, sulla melodia delle quattro canzoni autobiografiche, delle quali questa costituisce 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* .

2.3 La vita è adesso, 1985

La nuova scelta linguistica raggiunge una maggior maturazione espressiva nel successivo *La vita è adesso*, album pubblicato da CBS nel 1985, e secondo la SIAE ad oggi il disco italiano più venduto di sempre in Italia³³. Arrangiato da Celso Valli e registrato in Inghilterra, vede ancora una volta Baglioni come unico autore di tutte le musiche e di tutti i testi.³⁴ Le dieci 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*, brano che chiude l'album con circolarità (presente anche nei chiasmi dei due titoli, che già segnano la nuova attenzione linguistica di Baglioni, confermata anche dalla paronomasia *notte/note*).

L'album appare 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 di citazioni tratte da *Una vita violenta* e *Le ceneri di Gramsci* (Ciabattoni, 2007, p. 233)³⁵.

³³ 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.

³⁴ La prima pubblicazione dell'album in vinile del 9 giugno 1985 reca la dicitura «composto con Paola Massari», all'epoca sua moglie.

³⁵ Una dettagliata analisi la si trova anche in CIABATTONI, 2015.

La bassissima frequenza di verbi al passato, completamente assenti in alcuni brani³⁶, 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 strade³⁷. L'influenza della letteratura neorealista pasoliniana ha quindi contribuito alla creazione di una lingua 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'età³⁸. 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.

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.

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*.

2.4 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 Baglioni³⁹. L'album, arrangiato da Celso Valli e registrato in giro per l'Europa, ha una complessa storia

³⁶ Come per esempio *Un nuovo giorno, un giorno nuovo* (unico forma passata è un congiuntivo) e *La vita è adesso*, dove si alternano presente e futuro semplice.

³⁷ ELIAS, 2015, cit., p. 98.

³⁸ 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.

³⁹ Dati presi dal libretto della versione in cd *Oltre. Un mondo uomo sotto un cielo mago*, CBS, 1990.

editoriale⁴⁰: le prenotazioni nei negozi erano state avviate nell'ottobre 1989, ma per diversi mesi non si è saputo nulla sulla data effettiva di pubblicazione; parve fin da subito 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 linguistica.⁴¹ L'album si presenta sotto una forma innovativa: è un concept album⁴² doppio composto da venti brani, dieci per ciascun disco, presentati senza il corredo del tradizionale libretto con i testi; al suo posto compare un lungo racconto, scritto dallo stesso Baglioni, in cui 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 di differenti pensieri continuo e istantaneo. Sulla copertina del vinile inoltre sono stampati i quattro elementi aristotelici (Aria, Fuoco, Terra e Aria), «ad ogni elemento [infatti] sono associate cinque canzoni» (*Io dal mare* per esempio è associata all'Acqua)⁴³. Il protagonista, sia del racconto che dell'album, è Cucciaio, 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 Cucciaio, superando i propri limiti, diventando adulto, libero e *oltre* :

«Cucciaio ora è libero è un uomo è oltre »⁴⁴

Oltre incarna perfettamente l'attenzione fonetica che le canzoni italiane hanno a partire dai primi 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 tornerò successivamente. Oltre all'attenzione fonetica, prosegue la ricerca linguistica intrapresa gli anni precedenti: la tecnica della giustapposizione di immagini diventa ancora

⁴⁰ Storia ricostruita in CAGGIANI, 2011, 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 mã* di Fabrizio De Andrè.

⁴¹ In CAGGIANI, 2011, cit., p. 18, l'intervista a Pasquale Minerì, autore del messaggio 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».

⁴² 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.»

⁴³ CAMPISI, 2005, cit., p. 95.

⁴⁴ Dal racconto correlato al libretto della prima edizione di *Oltre*, CBS, novembre 1990, spaziatura originale.

più rarefatta poiché le immagini stesse diventano di 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 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*).⁴⁵ Diversi sono i tratti ermetici della griglia di Mengaldo⁴⁶ che sono 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'enallage.⁴⁷

L'originalità dell'album sta proprio in un linguaggio che riesce ad essere quotidiano e contemporaneamente evocativo, in una sintassi scardinata e caratterizzata da uno stile prevalentemente nominale con frequente mancanza di nessi logici.

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.*

2.5 L'evoluzione linguistica

In questi tre album è possibile evidenziare i tratti linguistici principali in una linea evolutiva che porta Baglioni a maturare le scelte lessicali e sintattiche, avvicinandosi sempre di più ad un linguaggio portatore di quelle novità ermetiche, o più generalmente novecentesche, che

⁴⁵ Si confronti l'analisi in CALDERONI, 1994, cit., p. 133. Queste caratteristiche saranno indagate abbondantemente nel cap. 3.

⁴⁶ In MENGALDO, 1991, cit., pp. 137-142; proposta una diversa griglia in ZUBLENA, 2014, cit., pp.411-412.

⁴⁷ L'analisi di questi tratti verrà approfondita nel Cap. 3.

dagli anni '80 entrano nel nuovo standard della lingua della canzone, rispettando la tendenza duplice verso la poesia primo-novecentesca da un lato, e verso la colloquialità dall'altro. Nel delineare queste due spinte, indagando i livelli semantici, sintattici e lessicali della lingua di Baglioni, è possibile ricostruire il suo percorso a cavallo degli anni '80 e '90, evidenziando come esso sia debitore, come tutta la canzone italiana con circa cinquant'anni di ritardo, 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 utilizzerò uno schema già utilizzato da Giuseppe Antonelli⁴⁸. Il corpus considerato è di quarantacinque testi, le sigle che saranno utilizzate per gli album sono le seguenti: Strada facendo *SF*, La vita è adesso *VA*, Oltre *OL*.

⁴⁸ In ANTONELLI, 2010.

CAPITOLO III

VERSO LA POESIA

3.1 Verso il passato

Negli anni '80 il canzonettese si è ormai liberato di quella lingua poetica valida fino alla fine dell'800⁴⁹, iniziando a rifarsi 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»⁵⁰. Il canzonettese resterà però sempre ancorato al passato: i suoi materiali poetici infatti sono accolti con cinquant'anni di ritardo nella lingua della canzone, nel momento in cui «la poesia artistica ne rifiuta l'uso perché li considera datati e consunti» (Antonelli, 2010, p. 91)⁵¹.

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, l'elisione e i troncamenti, le inversioni; tratti che in qualche modo torneranno nella corso della storia linguistica della canzone.

3.1.1 Allocuzione al *tu* dell'amata

L'allocuzione al *tu* dell'amata è un elemento mai definitivamente scomparso dalla lingua della canzone, rimanendo un topos classico. È molto presente in *SF* (se ne riporteranno solo alcuni casi), dove insiste particolarmente sui 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

⁴⁹ Si tratta della lingua «poetica della tradizione» descritta in SERIANNI, 2001, riportata anche in ANTONELLI, 2010, cit., p. 92.

⁵⁰ ANTONELLI, 2010, cit., p. 91.

⁵¹ 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.

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 («Avrai sorrisi sul tuo viso come ad agosto grilli e stelle»)⁵². 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 testo⁵³ («adesso che ancor prima di trovarti forse ti ho già perso», *Amori in corso*; «un treno per dove esisti tu», *Un treno per dove*), uno 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 tradizionale, cerca comunque di rinnovare lo schema del genere. 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

⁵² In canzone c'è tutto un filone di canzoni per i figli appena nati, gli esempi in ANTONELLI, 2010, cit., p.157 (tra cui «*Fiore di maggio* di Concato, 1984; *Benvenuto* di Vasco Rossi, 1996, *Per te* di Jovanotti, 1999»).

⁵³ In *Un treno per dove* non compare non solo a fine canzone, ma compare anche alla fine del ritornello precedente a metà canzone.

Nel nostro corpus incontriamo diversi troncamenti, tutti di ragione fono sintattica; 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*⁵⁴). Non sono presenti forme tronche di *cuor* e *amor*, tipiche del primo canzonettese⁵⁵ 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 pompomperè / cancan di cangaceire»), troncamenti di parole appartenenti al linguaggio 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 la pronuncia di sintagmi («cellophan / lucido e teso» pronunciato «celophàn / lucido e teso» 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 ballabili o più in generale appartenenti al folklore), il tutto è rafforzato dal fatto che questa parte non è la melodia principale, ma un controcanto ad essa, come se tutto il brano dovesse fare da controcanto 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*, che segna una marcata differenza rispetto agli album precedenti.

Le *elisioni* sono un'importante segno di una lingua tendente al passato. La più arcaizzante, *t'amo*, è completamente assente nel nostro corpus; nella fase dei cantautori va progressivamente in crisi la stessa espressione⁵⁶, anche nella forma non elisa *ti amo*. Nel nostro corpus quest'espressione è significativamente presente solo una volta, nella citazione

⁵⁴ Sono esclusi dal conteggio i troncamenti del controcanto di *Le donne sono*.

⁵⁵ *Cuore* e *amor* sono le «parole simbolo» di questa tendenza evidenziate in ANTONELLI, 2010, cit., p. 95, ma anche in DE MAURO, 1996, cit., p. 41.

⁵⁶ Cfr. ANTONELLI, 2010, cit., pp. 99-101.

di un frammento di dialogo («E dentro agli occhi allarmi a bestemmiarci “io ti amo”»⁵⁷, *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 di tratti ormai scaduti.

3.1.3 Forzata poetizzazione del linguaggio

Diversi elementi concorrono poi ad una «forzata poetizzazione»⁵⁸ del linguaggio della canzone, che lo allontana molto dal linguaggio colloquiale, avendo concorso alla creazione dell'errata equazione dell'immaginario popolare tra poesia e canzone. Questi tratti poetizzanti, spariti dalla lingua della poesia nel primo Novecento, restano nella lingua della canzone prima della rivoluzione dei cantautori, che trasformerà la lingua in un «italiano finalmente depurato dagli arcaismi e dai moduli letterari, colloquiale, intriso di spirito quotidiano» (Antonelli, 2010, p. 89). Gli stessi tratti torneranno poi in voga negli anni '90 con varianti e funzioni stilistiche ben precise, per poi concorrere a caratterizzare il nuovo standard del canzonettese più classico, quello del Festival di Sanremo, per intenderci. La canzone sanremese rappresenta infatti «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» (Zublena, 2014, p. 326).

Nel nostro corpus è interessante a tal proposito un esempio preso dal lessico. *Dì* col significato di *giorno* è parola di illustre tradizione poetica : assente in *SF* e *VA*, compare per tre volte in *OL*: «e prenderanno un dì marito», *Le donne sono*; «Se sapessi un dì / innamorarmi di quelli che», *Acqua dalla luna*, messa in evidenza in fine verso e ancora più evidenziata dal fatto che la mascherina non richieda in quel punto un monosillabo; «un dì la barca rivernicio», *Navigando*.

Un'altra marca tipicamente poetica e tradizionale è l'*inversione*. Tipica del canzonettese è in particolare l'inversione del possessivo, di cui abbiamo cinque esempi nel nostro corpus. Tre sono in *SF*: «io stringevo agosto e te / bevendoti con gli occhi miei per non scordarti», «e gli

⁵⁷ Virgolette mie.

⁵⁸ ANTONELLI, 2010, cit., p. 90.

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 evidenzia 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 sottinteso). Questo tipo di inversione arcaizzante è usato ancora *SF*, scompare in *VA* e poi viene recuperato in *OL*.

Le *inversioni* caratterizzano 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 ben nota e significativa rima *dolore:cuore*). In *VA* le inversioni sono molto più rare, laddove sono presenti hanno una funzione pressoché stilistica mettendo in evidenza parole significative. È quello che avviene 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, pag. 43), racconta la vita da bambini di alcuni pericolosi criminali, modellati sui personaggi pasoliniani di *Una vita violenta*⁵⁹, descrivendone la spensieratezza tipica dell'età e il loro status di innocenza, da cui si sono successivamente allontanati con il sopraggiungere dell'età adulta. Più che di inversione, è bene parlare di posposizione che altera la normale costruzione della frase: riguarda parole particolarmente significative come «piccole giostre con tanta luce e poca gente / e un giro soltanto», in cui *soltanto* marca la condizione di solitudine del gioco che i bambini stanno compiendo, segno della futura solitudine degli uomini adulti, oppure «e al davanzale di una

⁵⁹ CIABATTONI 2007, cit., p. 233.

casa senza balconi / due dita a pistola», dove *pistola*, posposta a fine verso, fa pensare alla pistola giocattolo, segno del futuro dei bambini, che crescendo diventeranno criminali.

OL invece è l'album più ricco di inversioni di ogni tipo, 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 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 è 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 creare 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 Firenze, e si riferisce a quei giovani poeti come Quasimodo, Gatto, Sinisgalli o Luzi, che condividono finalità comuni, affinità di stile e linguaggio e una poetica sostanzialmente omogenea. I poeti ermetici, come illustra bene Coletti, si «incaricano di codificare definitivamente e con largo successo i tormenti linguistici del Novecento costituendoli con ciò stesso in maniera e norma»⁶⁰. Sempre dal punto di vista linguistico, è importante sottolineare che l'impiego della grammatica ermetica evidenziata da Mengaldo in senso stretto ha un «largo impiego, anche al di là della stagione propriamente ermetica» (Coletti, 1993, p. 433), venendo per esempio utilizzata nell'italiano dei poeti traduttori che «stendono una patina ermetizzante anche quando ermetici in proprio non sono», oppure da poeti come Zanzotto, che «riprende e porta alle soglie di una nuova deformazione espressionistica la grammatica dell'ermetismo»⁶¹, utilizzando tratti come i plurali, l'aggettivazione originale, le analogie appositive o la libertà nella diatesi. Si può quindi parlare di un'onda lunga dell'ermetismo, che si caratterizza nell'accumulo e

⁶⁰ COLETTI, 1993, cit., p. 429.

⁶¹ COLETTI, 1993, cit., p. 433.

nell'abbondanza dei tratti illustrati da Mengaldo, e che vede nella compresenza di questi la sua caratteristica peculiare. La presenza di questi tratti codificati dal gruppo fiorentino proseguirà quindi nel corso del Novecento anche oltre gli anni '40 nella lingua della poesia italiana, anche in autori lontani cronologicamente e geograficamente. È in questa densità di fenomeni, soprattutto nelle loro costruzioni più significative, che va intesa la griglia di Mengaldo, in riferimento al suo transito nella lingua della canzone.⁶²

Non tutti i tratti della grammatica ermetica passano alla canzone. Mancano infatti i latinismi culti 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, ma con un costante accumulo e abbondanza di fenomeni che fa sì che il rinnovo della lingua della poesia, codificato dai poeti ermetici negli anni '30, arrivi a rinnovare la lingua della canzone italiana tra gli anni '70 e '80, con un ritardo che va, come già detto, dai quaranta ai cinquant'anni.

È interessante inoltre evidenziare come alcune immagini particolarmente icastiche, sia degli ermetici che dei poeti successivi, vengano in qualche modo riprese da Baglioni. Tra gli esempi troviamo «e un risveglio salato di mare sui pontili deserti / che scavalcano le onde», *Notte di note, note di notte*, VA, che è ripresa quasi letteralmente dall'ermetico Mario Luzi in «i pontili deserti che scavalcano le ondate»⁶³, ma troviamo anche «ci sarà fedele sempre il cane del rimorso», *La piana dei cavalli bradi*, OL, che troviamo in Giorgio Caproni, «e morso / dal cane del suo rimorso»⁶⁴, poeta che, nonostante la lontananza dalla stagione ermetica, la attraversa nel linguaggio con una «vicinanza alla formula compositiva dell'ermetismo» (Coletti, 1993, p. 447) in diverse raccolte.

Si passeranno ora in rassegna i principali tratti ermetici che passano alla lingua della canzone, e che si ritrovano con abbondanza e sistematicità nei testi del corpus.

⁶² Un'analisi di quest'evoluzione si trova in MENGALDO, 1978.

⁶³ In MARIO LUZI, *Sulla riva*, in *Onore del vero* [1957], in *L'opera poetica*, a cura di S. Verdiano, Milano, Mondadori, 1998, v. 1, già evidenziata in CIABATTONI, 2007, cit., p. 246.

⁶⁴ In GIORGIO CAPRONI, *Ad Portami Inferi*, in *Il seme del Piangere* [1959], in *L'opera in versi*, Milano, Meridiani Mondadori, 1998, vv. 79-80.

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. Non si tratta di una caratteristica peculiare della lingua ermetica, essendo già stata abbondantemente utilizzata prima della stagione ermetica in senso stretto. Per gli ermetici rappresenta da un lato un sistema di impostazione del discorso che permette di poter sviluppare tutti i tratti della grammatica, come le numerose ellissi di articoli o i cortocircuiti analogici con il *di*, dall'altro lato un'estremizzazione stessa del costrutto, creando «blocchi nominali condensati e di minima estensione»⁶⁵, puntando alla massima sintesi, all'accostamento immediato e all'analogia.

La lingua della canzone è governata fin dai primi anni '70 dalla sintassi nominale, che ha all'inizio la funzione di impostare un discorso prevalentemente ellittico basato sull'elencazione concreta (come nello stesso Baglioni: «e chiare sere d'estate, il mare, i giochi e le fate / e la paura e la voglia di essere nudi», *Questo piccolo grande amore*, 1972). Negli anni '80 incomincia a mutare la sua funzione, diventando una sorta di architettura che permette di poter 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 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 strada nuova*); poche eccezioni si trovano in *1* (*cominciava, sudava, cuciva, tirava*), e una forma in *4* (*vola*): *cominciava* è nel primo verso di *1*, mentre *vola*, l'unico presente, è nell'ultimo verso di *4*: le due forme sono in contrapposizione tra

⁶⁵ COLETTI, 1993, cit., p. 431.

loro segnalando l'irrimediabile passaggio del tempo; questi brani messi uno dopo l'altro formano infatti un racconto in ordine cronologico⁶⁶.

Più elaborato è invece l'uso della stessa tecnica in *Notti*, dove Baglioni usa la strategia del catalogo cara a Corrado Govoni⁶⁷, autore che precede in poesia la stagione ermetica. Con essa costruisce «una serie di sintagmi nominali su cui si regge l'interno testo» (Bozzola, 2014, pp. 396-97), presentando una serie di immagini slegate e dilatabili tra loro che descrivono 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 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 in un complemento di specificazione con valore aggettivale» (Coletti, 1993, p. 431), tratto che si confà alla tendenza ermetica del nel 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, avvicina in Baglioni questi tipi di sintagmi alla grammatica ermetica. La sintassi nominale è molto spinta: gli unici verbi finiti sono presenti nel tratto centrale del testo, che contiene un'apostrofe alla persona amata alterando quindi la struttura del brano («e se stanotte tu mi fossi accanto / stanotte che ti voglio e non sai quanto», un protasi di un periodo ipotetico lasciato incompiuto con aposiopesi, 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* («giorni di un tenero grido di sole», espressione per altro sinestetica e metaforica), che si ripete più volte con variazioni nello schema e con uso di altre preposizioni⁶⁸. Vicini a questi sintagmi con il *di* sono quelli che

⁶⁶ Nella raccolta *Buon viaggio della vita*, 2007, Columbia Sony Music, i quattro brani sono riarrangiati e diventano parte di un unico brano dal titolo *'51 Montesacro*, che racconta il primo periodo di vita di Baglioni dal 1951 al 1966.

⁶⁷ 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 (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.

⁶⁸ Esempi sono «giorni passati a dividere il cielo dal mare», «giorni per vivere come due stelle cadenti un minuto».

Gianfranco Contini ha definito *sintagmi impressionistici*⁶⁹, 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) di quello che si va a definire. 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*)⁷⁰, «facce ingenuie appena truccate di tenera euforia» (*Ragazze dell'est*), «un orizzonte di cani abbaia da lontano» (*Fotografie*), «Natale di agrifoglio e candeline rosse» (*Avrai*). In *Avrai* in particolare che 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).⁷¹

Il costrutto *sostantivo plurale + di* in anafora ritorna in *VA* in *Amori in corso*, svolgendo la 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»,⁷² ecc...) alternati a versi, nel ritornello, in cui la parola *amori* è isolata e regge da sola la subordinata successiva (soprattutto relativa, come «amori / che sono nati quando è nato il vento»), avvicinandosi a quello che si può definire un *sostantivo assoluto* o «sostantivo-emblema»⁷³.

In tutto *VA* la sintassi nominale, laddove non è presente nei costrutti anaforici già citati⁷⁴, svolge una funzione prevalentemente descrittiva, inserendosi una lingua paratattica fatta di asindeto, coordinate e giustapposizioni, alle subordinate sono preferiti complementi in forma sintetica. Tutta la sintassi del disco, già definita come descrittivo-cinematografica, insiste particolarmente sul tempo presente: questo limita la sintassi nominale ad alcuni casi, in cui svolge una funzione meramente descrittiva di ambienti («una riga sulla pelle blu del cielo e

⁶⁹ Definizione riportata in ANTONELLI, 2010, cit., p. 116.

⁷⁰ Già segnalato in ANTONELLI, 2010, cit., p. 117, insieme a «Natale di agrifoglio e candeline rosse».

⁷¹ A p. 211 è inserito anche il testo di *Avrai*.

⁷² Segnalati in ANTONELLI, 2010, cit., p. 117.

⁷³ MENGALDO, 1991, cit., p. 138; riportato anche in ANTONELLI, 2010, cit., p. 111. Lo stesso argomento sarà qui trattato in Cap. 3.2.2.

⁷⁴ 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»).

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*). È ancora utilizzata la tecnica del catalogo, non più nella serie di sintagmi con il *di* in anafora, ma accumulando aggettivi o sostantivi legati tra loro da legami non sintattici ma semantici («un po' fregnone, incazzoso, barone bulletto, sniffatore», *Io, lui e la cana femmina*) o anche fonetici («quei cialtroni degli artisti / scopatori, pederasti tristi / incantatori, aquilonisti», *Stelle di stelle*). Anche i sintagmi con il *di* sono presenti accumulati («Le donne 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*), e il linguaggio tende a creare immagini deformate in sintagmi anche espressionistici («nebbiosi formicai di case», *Qui Dio non c'è*, «fiume / di sudore, malve e miele di selva», *Le mani e l'anima*); l'accumulazione invece coinvolge anche coppie 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 avide 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 brano descrive

una donna seducente, probabilmente di colore, che incanta l'autore, senza mai dare all'ascoltatore la possibilità di capire se si trattasse di una donna reale o di un sogno; l'atmosfera onirica caratterizza anche il secondo brano, in cui è descritto un luogo quasi "mitico"⁷⁵ in cui alcuni cavalli possono camminare liberi da ogni vincolo. Il significato di questo brano è metaforico e rappresenta la fine del percorso catartico di Claudio che riesce a liberarsi di Cucaio, sentendosi come uno di questi cavalli depurato dai suoi pesi interiori, scalpitante nella sua rinascita. Nel primo la sintassi nominale si è 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 per descrivere sia il paesaggio di pianura che i cavalli, contribuendo al clima vago e 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»). Un esempio ancora più spinto di sintassi nominale si ha nella prima parte di *Qui Dio non c'è*, in cui sono 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 passa dallo svolgere una funzione prevalentemente descrittiva, attraverso sintagmi impressionistici inseriti in un tessuto tendenzialmente narrativo, ad una più evocativa, mescolata a sinestesie, aggettivi più ricercati, accostamenti forti e sostantivi-emblema, con presenza sempre più bassa di articoli.

⁷⁵ Baglioni ha confermato che il brano si rifà 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, 2011, cit., p. 136.

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 alcun senso, perché nella canzone l'articolo spesso ha la funzione, in quanto monosillabo, di zeppa ritmica⁷⁶. 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 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 con articoli 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'assenza dell'articolo si ha ad inizio verso (anche se non è neanche questa una scelta sistematica⁷⁷), ma non ci sono ancora forme di sostantivi assoluti⁷⁸. Dobbiamo attendere *OL* per trovare sostantivi isolati in versi, spesso in coppia con aggettivi o in sintagmi con il *di*, grazie a fraseggi musicali che ne evidenziano lo stacco rispetto al resto del testo, prendendo le distanze dal tessuto discorsivo («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*).

In *OL* 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»), talvolta metaforico e sinestetico («alba sbucciata / odore aspro di un'arancia»)

⁷⁶ Cfr. Cap. 1.1.

⁷⁷ «La mia sigaretta brilla rossa» è infatti il primo verso di *Via*, solo per citare un esempio.

⁷⁸ *Amori* in *Amori in corso*, *VA*, è una delle poche eccezioni, («amori / che sono nati quando è nato il vento»), può essere spiegata dal fatto che il sostantivo assoluto è lo stesso che forma il verso puntello (cfr. cap. 3.5), l'anafora ed è ripreso dal titolo brano: la parola chiave viene quindi semplicemente isolata in un verso.

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, seguendo una tendenza che da *Soldati* di Ungaretti arriva fino alla stagione ermetica, dove i titoli al plurale privi di articolo abbondano (*Uccelli*, *Amanti*, *Giovinette* di Mario Luzi; *Monete rosse*, *Antichi giuochi*, *Messaggeri* di Leonardo Sinisgalli; *Carri d'autunno*, *Soldati* di Alfonso Gatto; *Cavalli di luna e di vulcani*, di Salvatore Quasimodo, sono solo alcuni dei titoli passati in rassegna da Mengaldo nel suo attentissimo studio⁷⁹): si tratta di *I vecchi*, *Notti*, *Ragazze dell'est* e *Fotografie*.

In particolare, le prime tre canzoni sono costruite proprio tutte al plurale. Significativo il caso de *I vecchi*, canzone che descrive attraverso la già citata tecnica del catalogo o «rosario di immagini»⁸⁰ alcune caratteristiche degli anziani. I plurali riguardano ovviamente gli aggettivi (*mezzi ciechi*, *soli*, *seduti*) ma anche sostantivi, sempre riferiti all'anafora e giustapposti ad essa («i vecchi cuori di pezza», «i vecchi un po' contadini», «occhi annacquati dalla pioggia della vita»), senza descrivere direttamente gli anziani: vengono infatti «sostituiti gli aggettivi con apposizioni nominali più o meno ampie», tendenza tipica in canzone per la «descrizione di personaggi» (Antonelli, 2010, p.118); queste forme descrivono i vecchi indirettamente per metonimia⁸¹, soprattutto attraverso 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»⁸² come «Nei mattini pallidi ancora imburati di foschia / risatine come monete soffiate nei caffè»: l'obiettivo è quello di «far diventare universali le modeste storie della sua vita» (Berselli, 1999, p. 146).

⁷⁹ Cfr MENGALDO, 1991b.

⁸⁰ CALDERONI, 1994, cit., p. 128.

⁸¹ Vale il principio metonimico descritto in MORTARA GARAVELLI, 2010, cit., 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.

⁸² BERSELLI, 1999, cit., p. 146.

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 di quelli che tempestano *Un nuovo giorno, un giorno nuovo*), combinandosi spesso 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 sintagmi impressionistici («e cieli smarginati di speranze», *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 di universalità: l'umanità delle borgate romane è infatti specchio per Baglioni dell'intera umanità, e il suo messaggio di fondo, ossia un riecheggiamento del *carpe diem* oraziano con «un'esortazione a vivere, uscendo dalla dimensione di mero sogno»⁸³, (Ciabattoni, 2007, p. 238) vale per ogni uomo.

In *OL* i plurali ritornano ad assumere quella *vaghezza* che si era persa nella grammatica della canzone degli anni precedenti, nella quale erano diventati «un'abitudine [...] tendente al generico, al panoramico, all'indefinito, [...] in cui chiunque ci si potesse immaginare» (Antonelli, 2010, p. 114). In questo album sono inseriti in metafore con immagini vaghe e sfuggenti con effetto prevalentemente evocativo («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* - da notare il gioco fonetico *comete/come te*, che esplicita con due diverse segmentazioni quello che in fono-sintassi sarebbe un unico sintagma: tutto l'album ha una particolare attenzione all'aspetto fonetico⁸⁴).

⁸³ In questa chiave va interpretato il brano *Il sogno è sempre*, del 1986, il cui titolo è anche il sottotitolo di VA.

⁸⁴ Cfr. Cap. 2.2.3.

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 («alla radio un rock arrabbiato come un pugno allo stomaco», *Via*; «notti 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* – con forte chiasmo nel primo termine di paragone e gioco paronomastico marcato; questa similitudine è già in Pasolini⁸⁵), e alcune non sembrano particolarmente riuscite («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*⁸⁶). Le similitudini di *OL* sono invece 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 mescolate a sinestesie («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 governa invece 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*: «Avremo ancora braccia / come ali libere / di bere giorni e sere / e un sole di isole». L'immagine è iperbolica, in un brano che descrive il passaggio fondamentale per il processo catartico di Cucaio/Claudio fino ad arrivare *oltre*. Le metafore si trovano mescolate ad ossimori («acqua secca di un bel cielo astratto», «perché infiammare il mare non si può», *Io*

⁸⁵ Come notato in CIABATTONI, 2007, cit., p. 240-241, in PIERPAOLO PASOLINI, *Una vita violenta*, Milano, Garzanti, 1959, cit., p. 273: «L'aria era tesa come pelle di tamburo».

⁸⁶ Una serie di similitudini di *VA* si trova in CALDERONI, 1994, cit., p. 130.

dal mare, da segnalare l'allitterazione della *m*⁸⁷, «e dentro gli occhi allarmi a bestemmiarci io ti amo», *Vivi*) e a sinestesi («uno che sa stralunare la luna / polsi di 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»⁸⁸. Nello stesso brano troviamo anche una metafora pertinente al campo semantico cinematografico/teatrale, che diventerà importante negli anni successivi della carriera di Baglioni⁸⁹ («cambiano le scene, cambiano le battute / e anche i battuti», da segnalare la figura etimologica *battute / battuti*). Questo linguaggio metaforico e analogico è inserito in un tessuto tra l'altro ricco di inversioni stilistiche e 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 in 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 (tendenza che 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. Uno dei brani è *Naso di falco*, il cui titolo è un altro epiteto sinonimico di Cucciaio, con una metonimia, poiché Baglioni ha un naso molto pronunciato: il falco diventa una metafora per descrivere il bambino che cerca di porsi domande sul mondo guardandolo dall'alto, come dal volo di un falco. L'altro brano è *Acqua dalla luna*, in cui Cucciaio si presenta metaforicamente in prima

⁸⁷ Tutta *Io dal mare* è costruita su allitterazioni di *s*, *m* e *f*, che vogliono ricreare con il tessuto fonico il movimento delle onde del mare. A fine canzone interessante l'alternarsi di verbi derivati da *mare*, che contengono tutti la parola *mare* all'interno: *consumare*, *catramare*, *tracimare*, *fumare*, *schiumare*, *chiamare*, di cui il primo e l'ultimo però non sono dei derivati di *mare*. Argomento ripreso in cap. 3.4.

⁸⁸ 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.

⁸⁹ 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*.

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 numero magico»), esprimendo attraverso una serie di iperboli la volontà di realizzare l'irrealizzabile («crescere spine di grano a gennaio», «mettere la testa in bocca 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. L'iperbole finale, che conclude il brano, è la protasi di un periodo ipotetico lasciato volutamente senza apodosi con una forte aposiopesi⁹⁰ («se crescesse acqua dalla luna...») che conclude metaforicamente il brano marcandone il significato metaforico e 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»⁹¹, tratto molto raro nella lingua della canzone. Troviamo tre esempi nel nostro corpus, uno in *SF* («ho camminato quelle vie», *Strada facendo*⁹²) e due in *OL* («e correre a girotondo il mare», *Io, lui e la cana femmina*; «morbido sentiero / dove cammino i miei sguardi», *Signora delle ore oscure*). L'uso transitivo di *camminare* è di tradizione letteraria⁹³, 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»⁹⁴ 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

⁹⁰ Una simile aposiopesi di periodo ipotetico la si è già riscontrata in *Notti, SF*, con una funzione puramente di discontinuità sintattica, mentre in questo caso la reticenza assume valenza semantica e metaforica.

⁹¹ MENGALDO, 1991, cit., p. 142.

⁹² Già segnalato in CALDERONI, 1994, cit., p. 134.

⁹³ Usato con il significato di *passaggiare*, dall'uso transitivo dantesco «passaggiati marmi», in *Inferno*, 17, v. 6 (edizione a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Oscar Mondadori, 2005) all'uso di Foscolo nella traduzione del libro quinto dell'Eneide «Tu cammini la terra», in GENNARO BARBARISI (a cura di), *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo. Vol. III.*, Le Monnier, Firenze, 1961.

⁹⁴ MENGALDO, 1991, cit., p. 139.

Baglioni tra il 1980 e il 1990, possiamo confermare la tesi di Antonelli, ossia 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 di 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 *Signora delle ore scure* («dove cammino i miei sguardi / a guardia del suo sonno immobile guerriero»), 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 alla lingua degli ermetici. 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 già citato verso «e cieli smarginati di speranza», *La vita è adesso*, *VA*, dove una forma verbale inconsueta, un derivato di *marginare* con il prefisso *s-*, è 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, prevalentemente oggetto, ma anche di causa efficiente, concreto e uno astratto. Questa

particolare figura è presente come tratto peculiare e caratterizzante in tutti gli album del corpus.

In *SF* abbiamo diversi esempi in cui il verbo è semanticamente riferibile 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 questa figura vengono usati nella loro valenza metaforica e non più concreta: «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 un contatto con la realtà quotidiana («questo uomo chiude giù il coperchio del suo piano / e si chiude un altro dei suoi giorni messi in fila», *Il sogno è sempre*).

Sono presenti solo tre esempi di questo particolare tipo di parestesia in *OL*, poiché l'attenzione linguistica si sposta su quella tendenza, avviata in *VA*, a realizzare metafore sfruttando la polisemia verbale e i significati figurati («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*).

Significativi i primi due «brucia 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»⁹⁵, distaccandosi dalla lingua di autori a lui contemporanei.

3.4. Fonosimbolismo

Per fonosimbolismo si intende l'attribuire «ai suoni un valore simbolico quando alle loro combinazioni corrispondono significati congruenti»⁹⁶. 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 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.

Nel nostro corpus è abbondantemente utilizzato in *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. Il suono del tamburo si realizza nel «tam tam tam» che compare a fine brano, venendo ripetuto più volte anche con un salto di un'ottava musicale nel cantato, valorizzando e rafforzando il significato di tutto il brano.

In *OL* troviamo alcuni brani goliardici, di carattere spiccatamente ironico e ludico (*Io, lui e la cana femmina*, *Le donne sono*, *Navigando* e *Dov'è, dov'è*), che staccano fortemente dall'introspezione caratteristica dell'album. Lo stacco tematico è ribadito dalla fonetica dei brani, che utilizza diverse figure di suono come paronomasie isofoniche⁹⁷ («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

⁹⁵ VECCHIONI, 2010, cit., p. 26.

⁹⁶ MORTARA GARAVELLI, 2010, cit., p. 160.

⁹⁷ Descritte in MORTARA GARAVELLI, 2010, cit., p. 74.

ripasso i miei passi / in un passaggio di passerì passeggeri», *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*) come «veicoli di comicità, di satira, di umorismo paradossale [...] o sberleffi» (Mortara Garavelli, 2010, p. 76); 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*)⁹⁸, in cui il significante nella sua natura fonetica prevale sul significato.

In realtà giochi fonetici sono presenti disseminati in tutto l'album, come i bisticci tra omofoni non omografi («e in 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 i 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 usualmente⁹⁹; «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 quasi esclusivamente musicale (unico in tutto l'album) che ha un solo piccolo frammento di testo: «Tienianmen / tieniamente»: il gioco fonetico crea una crasi che ne marca il significato nascosto, ossia il ricordare «l'orrore [...] e l'atrocità degli avvenimenti»¹⁰⁰ 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 Pechino¹⁰¹.

⁹⁸ Cfr. Cap. 4.3.3.

⁹⁹ L'espressione è *stralunare gli occhi*, segnalata in DE MAURO, 2000.

¹⁰⁰ CAMPISI, 2005, cit., p. 102.

¹⁰¹ *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.

In alcuni brani è possibile invece individuare una trama fonica simbolica. È il caso soprattutto di *Io dal mare*¹⁰² 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). La parola *mare* è in attrazione panoramica nell'ultimo verso del primo brano («quel mare che fu madre») con *madre*, marcando anche foneticamente il ruolo materno assegnato al mare. *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*).

Berselli definisce il Baglioni autore di questi giochi fonetici «capzioso e sperimentale, maniaco professionista dell'esercizio linguistico»¹⁰³. L'attenzione fonetica è uno degli importanti traguardi raggiunti dal cantautore romano nella sua evoluzione linguistica fino ad *OL*, rispecchiando una tendenza che nella lingua della canzone stava prendendo piede a partire dagli anni '80.

¹⁰² Ben descritta in TALANCA, 2006, saggio «*Io dal mare*».

¹⁰³ BERSELLI, 1999, cit., p. 147.

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 parlato.¹⁰⁴

Tutte queste spinte di matrice poetico-novecentesca troveranno compimento in un artificio tipico della canzone che, a partire dalla seconda metà degli anni '70, diventerà un tratto di sistema per tutta la lingua della canzone¹⁰⁵. Si tratta del *verso puntello*, ossia la ripetizione di un verso (o parte di esso) ad inizio strofa o all'inizio di alcuni versi: si pensi alla celebre *Ti amo* di Umberto Tozzi, in cui il verso puntello è ripreso nel titolo.

Con questa tecnica sono costruite sette delle otto canzoni canoniche di *SF* (unica eccezione è *Fotografie*¹⁰⁶), negli anni in cui questo artificio stava diventando sistema nella lingua della canzone : «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* (si noti che spesso il verso puntello è una ripetizione del titolo).

In modo molto meno sistematico e più casuale ritorna in *VA*: «L'amico e...», *L'amico e domani*; «La vita è adesso», «Sei tu...», *La vita è adesso*; «Tu...», *E adesso la pubblicità*; «Buona notte...», *Notte di note, note di notte*. In particolare, il verso *e adesso la pubblicità* compare a fine strofa completamente scardinato dal resto del discorso, proprio come se fosse un messaggio pubblicitario che appare improvvisamente nel palinsesto televisivo (per cui

¹⁰⁴ ANTONELLI, 2010, cit., p. 120.

¹⁰⁵ Arriverà intatto fino agli anni '90, si pensi all'uso che ne fa Ligabue in brani come *Certe notti* o *Ho messo via*.

¹⁰⁶ In *Fotografie* non c'è un verso puntello, ma si trova un sistema della ripetizione analogo a quello che garantisce il verso puntello: ogni strofa, esclusa la parte centrale con l'apostrofe, 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, *sbucci arance* per novembre, *lacrime di brina* per dicembre, *la pioggia fina salta* per febbraio), arrivando a raccontare attraverso questo sistema lo scorrere implacabile del tempo, che in un anno vede svilupparsi la storia d'amore. 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.

sarebbe più corretto parlare di *epifora*¹⁰⁷). *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 occasioni sporadiche: in due brani ha una funzione goliardica e ironica (*Le donne sono; Dov'è dov'è*), in un altro accresce il carattere evocativo (*Signora delle ore scure*). La lingua, seppur franta 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 che i tratti della lingua poetica, soprattutto quelli pertinenti alla grammatica dell'ermetismo, sono ancora più significativi perché presenti in grandissima quantità e varietà, con una sistematicità diffusa, costante e crescente dal 1980 al 1990.

¹⁰⁷ Definizione di *epifora* in MORTARA GARAVELLI, 2010, p. 126.

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. Per un'analisi delle caratteristiche peculiari della lingua parlata e della sua trasposizione nella prosa letteraria nel corso della storia della nostra lingua, rimando alla trattazione di Enrico Testa in *Lo stile semplice*.¹⁰⁸

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'ipercorrettismo.¹⁰⁹

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).

Uno degli esempi più interessanti che confermano 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 comunicativi, nel parlato per lo più»¹¹⁰. Non ci sembra strano quindi che sia così saldo anche

¹⁰⁸ Cfr. TESTA, 1997.

¹⁰⁹ ANTONELLI, 2010, cit. pp. 128-129.

¹¹⁰ VOLPI 2017, citando i recentissimi studi in FRANCESCO SABATINI, *Lezioni di italiano. Grammatica, storia, buon uso*, Mondadori, 2016; il medesimo argomento è trattato anche in GIUSEPPE ANTONELLI, *Un Italiano vero. La lingua in cui viviamo*, Rizzoli, 2016.

nella canzone, in cui difficilmente si tende a sostituirlo con l'indicativo (qualche infrazione alla norma la si trova soprattutto negli '80¹¹¹). Il nostro corpus conferma questa tendenza: il congiuntivo è presente regolarmente in tutti e tre gli album, come da esempi: «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 i più riprodotti e di successo 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 tronche¹¹²; 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»¹¹³ a partire da *OL*. Nel giro di poco tempo ritorna nello standard dei testi di canzone, soprattutto in quei brani di successo¹¹⁴ che non curano particolarmente l'elaborazione testuale. A Baglioni spetta il ruolo dell'aver riportato 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 nel primo l'imperfetto e nel secondo il passato prossimo (mentre il futuro è disseminato in entrambi gli album, collegato all'idea di speranza che permea quei dischi¹¹⁵), il passato remoto governa la lingua di *OL* (se ne contano ben 114 forme) fondamentalmente per due ragioni. La prima, e più importante, è di carattere stilistica e tematica: in un album dedicato alle vicende autobiografiche passate dell'autore, permette un preciso inquadramento temporale. È quello che accade subito nel primo brano dell'album, *Dagli il via*, che racconta tra l'altro un'avventura in Polonia vissuta

¹¹¹ Segnalata in ANTONELLI, 2010, cit., pp. 150-154.

¹¹² Un discorso analogo si può fare per il futuro semplice, anch'esso ricco di forme tronche.

¹¹³ ANTONELLI, 2010, cit., p. 133.

¹¹⁴ Esempi in ANTONELLI, 2010, cit., p. 133: «ma nessun altro chiamai amore / io da allora nessuno trovai», Laura Pausini, *Resta in ascolto*, 2004.

¹¹⁵ 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.

dal giovane Baglioni («mi ubriacai di una città polacca»). Interessanti sono i passati remoti a in sequenza all'inizio di verso sempre in *Dagli il via (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 / galloppai / saltai / m'involai»¹¹⁶, che segnano semanticamente una sorta di identificazione tra i cavalli e Baglioni stesso, arrivato al termine del suo percorso catartico; alcuni sono particolarmente in evidenza perché si trovano nel primo verso di ogni canzone: «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 a pochissimi casi, è di carattere goliardica, in cui il Baglioni post-moderno amante della contaminazione sembra quasi “fare il verso”¹¹⁷ ai tantissimi passati remoti in voga fino ai primi anni '70. È il caso 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»), brano di cui si è già parlato.

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 1989¹¹⁸ 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»¹¹⁹, 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 in alcune forme cristallizzate come *io e te*¹²⁰, 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: «e se potessi fare in modo che Roma / non fosse lontana per te / tu

¹¹⁶ Queste due serie sono tutte in prima persona, segno del ruolo che ha il tempo verbale nell'identificare il periodo descritto dall'autore come autobiografia.

¹¹⁷ Usanza molto tipica dei testi di Panella, che volontariamente “farà il verso” ai versi di Mogol per Battisti, come è ben illustrato in ANTONELLI, 2010, cit., p. 133; lo stesso argomento è trattato in BERSELLI, 1999, cit., p. 147, dove si sottolinea che Panella «non sente il bisogno di proporre un significato», a differenza di Baglioni.

¹¹⁸ Fenomeno segnalato in ANTONELLI, 2010, cit., p. 132.

¹¹⁹ ANTONELLI, 2010, cit., p. 143.

¹²⁰ Confermato in ANTONELLI, 2010, cit., p. 139.

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 lo schema delle rime.

4.3 “Val più la metrica che la grammatica”¹²¹

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 quindi si deve presentare in forma tonica (si pensi al verso puntello di *Ora che ho te, SF*) occupando l'ultima sede di verso. Non sono presenti invece nel corpus forme soggetto di *egli, ella, essa, esso* e *essi*, scomparsi da tempo sia nella lingua che nella canzone¹²², 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*, che vive una parabola temporale analoga a quella del passato remoto (nel nostro corpus ha solo due occorrenze in *OL*, entrambe in *Pace*: «Pace a me che non so amare ancora / ciò che ho», «e per tutto ciò che tu non mi desti mai»), o l'alternanza del dimostrativo *'sto / questo* (nessun caso di *'sto* nel nostro 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.

¹²¹ Titolo in ANTONELLI, 2010, cit., p. 135.

¹²² Come segnala opportunamente ANTONELLI, 2010, cit., p.140.

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. La mimesi del parlato avviene con *elementi grammaticali*, *elementi pragmatici* e *scelte lessicali*.

4.3.1 Elementi grammaticali

Tra gli elementi grammaticali che avvicinano la lingua della canzone alla mimesi letteraria del parlato 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), 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 temporale¹²³ («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*), inserendosi nella sintassi frammentaria dell'album.

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

D'altronde diversi degli elementi che Antonelli evidenzia 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 del già citato *l'ho*, assente nel

¹²³ Così descritto in ANTONELLI, 2010, cit., p.149.

nostro corpus, ma con diverse occorrenze negli anni '70 (come «ma io questa cosa qui mica l'ho mai creduta», *Questo piccolo grande amore*, 1972, in questo caso combinato ad una dislocazione e all'intercalare colloquiale *mica*), o del *ci* attualizzante, assente nel corpus ma 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 da parte alcuni tratti del parlato, che verranno ripresi nella contaminazione linguistica degli anni successivi.

4.3.2 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»¹²⁴ al testo, da qui «l'impressione di prosa che ne scaturisce» (Antonelli, 2010, p. 157).

Tra questi risulta fondamentale il *coinvolgimento dell'interlocutore*. 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'amata¹²⁵, ma anche nella variante collettiva («Noi, noi no / noi, noi no», *Noi no*, *OL*), particolarmente rara in autori non politicizzati¹²⁶. Il coinvolgimento avviene attraverso spie discorsive soprattutto verbali («pensa, amore mio», *Tamburi lontani*, *OL*, che combina al verbo *pensa* l'appellativo classico *amore mio*¹²⁷; «fai così / appoggiati», *Fotografie*, *SF*, «sai che c'è», *Le donne sono*, *OL*), o con intercalari 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

¹²⁴ ANTONELLI, 2010, cit., p. 172.

¹²⁵ Cfr Cap. 3, par. 3.1.1.

¹²⁶ Questa tendenza, negli anni '70 della storia della canzone, aveva un carattere prettamente politico o sociale.

¹²⁷ 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*.

ragazzi che eravamo / no, non ci sono più», *Via, SF*; «e poi chiudere il sipario / no, che non è niente», *Andiamo a casa, VA*).

Non sono presenti *interiezioni* del tipo *eh/oh*, molto importanti da sempre nella mimesi letteraria della pragmatica del parlato. 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 *Oltre*, 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», rafforzato dalla iterazione della domanda del titolo *dov'è, dov'è?*) anche grazie a verbi alla 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 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*¹²⁸: «Dimmi che cos'è che c'hanno fatto / dimmi cosa c'è che io non so». Dialogate sono le parti 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 successiva *La vita è adesso*): «mi son detto tu vedrai. / Strada facendo vedrai / che non sei più da solo».

¹²⁸ Una ricerca sulle voci di *dire* nella storia della canzone la si trova in ANTONELLI, 2010, cit., p. 163.

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 brani¹²⁹, mentre troviamo come già detto il *tu* generico del brano eponimo («sei tu che spingi avanti il cuore / ed il lavoro duro»), che muta però verso la fine del primo ritornello diventando un vero e proprio dialogo, verosimilmente con la propria compagna: la spia di questo dialogo è ancora una volta *dire*, («e tu che mi ricambi gli occhi in questo istante immenso / sopra il rumore della gente *dimmi* se questo ha un senso» - corsivo mio). In questi due album non si trovano duetti.

In *OL* troviamo il primo vero duetto, con Mia Martini, *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 troviamo un vero e proprio dialogo botta e risposta come nel parlato, ma si assiste ad una sorta di dialogo lirico sull'argomento, in cui le due voci si incastrano e la voce di Mia Martini fa da controcanto rispetto 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») e il coinvolgimento diretto dell'interlocutore («può il mare / fermarsi prima dell'orizzonte / lo vedi»).

Si è già trattato del particolare controcanto di *Le donne sono*¹³⁰; 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? / perché i paparazzi hanno tutti figli missili»); 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 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»).

¹²⁹ Già descritto in Cap. 3.1.1.

¹³⁰ Trattato in Cap. 3.1.2.

Un dialogo particolare 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 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 («chi mi vorrà dopo di te», il pronome *chi* è spia dialogica), ma il dialogo è metaforico e tenta così di innovare lo schema classico della canzone d'amore. Un altro piccolo dialogo lo si trova in *Navigando*, brano allegorico e goliardico 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 (ancora una volta la spia è *dire*: «dimmi la volta che si salpa»).

La presenza dei dialoghi e delle spie discorsive di tipo pragmatico ha quindi una sorta di parabola discendente. La sua presenza ben salda nel Baglioni degli anni '70 può essere ben esemplificata da un verso di *Con tutto l'amore che posso*, 1972¹³¹, dove si mescolano quasi tutti i tratti qui considerati di mimesi dell'oralità; «amore mio / ma che gli hai fatto tu a quest'aria che respiro»: 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*. Negli anni '70 Baglioni infatti narra una «storia da adolescenti, [...] dove tutto il resto viene vissuto nell'ottica di questa storia», di cui si volevano evidenziare «le possibilità drammatiche e il taglio quasi cinematografico»¹³². 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 in contaminazione con altri tratti e con precise caratteristiche in *OL*.

¹³¹ Contenuta nell'album *Questo piccolo grande amore*, 1972.

¹³² BAGLIONI, 1978, cit., p. 29.

4.3.3 Scelte lessicali

Un tratto da sempre importante nell'imitazione dell'oralità è rappresentato dalle scelte lessicali.

Nel romano Baglioni il *romanesco* rappresenta un grande serbatoio lessicale, a cui ha attinto con diversità di metodi e strategie per tutto il corso della carriera. Si passa dagli inserti popolari del mercato di Porta Portese («Ma 'sti carzoni li voi o nun li voi?», *Porta Portese*, 1972) a tre brani interi in romanesco, dove 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»¹³³, ambiente in cui il dialetto nella canzone si usava in chiave comica e folkloristica; *Gesù caro fratello* è contenuta in *Solo*, 1977, album in cui l'autore inizia ad abbandonare la tematica amorosa, «descrivendo personaggi accomunati dalla solitudine come pretesto»¹³⁴ per parlare di se stesso. Vi è descritta la solitudine e la sofferenza di Gesù Cristo: la scelta del romanesco sembra dare una connotazione popolare alle sofferenze di quel Dio che si è fatto uomo all'interno del popolo, che sceglie di parlargli con la propria lingua come se stesse parlando ad uno di loro¹³⁵.

Il romanesco scompare con l'avvento degli anni '80, infatti è completamente assente in *SF*, per poi tornare in forma velata in *VA*, soprattutto dietro parole prese in prestito dalla produzione pasoliniana. Tra queste troviamo *montarozzo*, parola romanesca che compare in *Uomini persi*, e indica un «piccolo cumulo di terra» (Ciabattoni, 2007, p.235), *ciancicate* e *schicchera*, parole del romanesco di uso regionale (*schicchera* è voce di carattere onomatopeico). Significativa è anche la presenza di *borgate* («un posto senza le borgate /

¹³³ BAGLIONI, 1978, cit., p. 56.

¹³⁴ BAGLIONI, 1978, cit., p.58.

¹³⁵ Gesù era stato così rappresentato da Fabrizio De Andrè nell'album *La buona novella*, 1970, che però non contiene alcun brano in dialetto. Un importante 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».

calce e polveroni», *Un treno per dove*, in Pasolini troviamo lo stesso sintagma¹³⁶), parola non romanesca che definisce generalmente un quartiere o una zona di una grande città, ma che è usata come parola specifica per descrivere la realtà della periferia romana prima da Pasolini, in cui 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 per Pasolini, da cui Baglioni prende anche altre forme poco diffuse come il vezzeggiativo *schienuccia*¹³⁷, e diventano una sorta di *sfondo linguistico* dietro la narrazione della vita romana. La capitale, che non è mai nominata attraverso i suoi toponimi o di cui non ne sono descritti i 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 assume la funzione di 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* in «e le rincorse alleprate, le frenate, le lingue rifiatate», *alleprate* è aggettivo romanesco che significa «attento»; o in *Qui Dio non c'è*, dove la forma *brillocca* («brillocca umanità di bar») è un aggettivo originale creato dal romanesco *brelocco*, che indica un ciondolo giocoso e vistoso.

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)¹³⁸. Diventato ormai una «presenza [...] perfettamente fisiologica»¹³⁹ e intrinseca nella lingua d'uso e nella canzone, il turpiloquio perde la valenza politica che aveva negli anni '70 per diventare anch'esso una risorsa lessicale usata con intenti espressivi. È la motivazione che spiega il corso delle parolacce nel corpus: completamente assenti in *SF* e *VA*, fanno la loro comparsa in *OL*, ancora una volta in *Io, lui e la cana*

¹³⁶ «Vivevo in una borgata tutta calce / e polverone, lontano dalla città», vv. 82-83 in *Il pianto della scavatrice*, in *Le ceneri di Gramsci*, contenuta in PIERPAOLO PASOLINI, *Tutte le poesie. Vol.1*, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003.

¹³⁷ Cfr. l'accurato studio in CIABATTONI, 2007.

¹³⁸ Riportata anche in ANTONELLI, 2010, cit., 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».

¹³⁹ ANTONELLI, 2010, cit., p. 220.

femmina («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) e in *Le donne sono* («cowboys che sparano tappi e stesse cazzate»), dove diventano ingredienti del già descritto pastiche. In *Tamburi lontani* troviamo invece un pezzo di turpiloquio solo alluso ed edulcorato, inserito però in un brano di carattere riflessivo: ne risulta un'originale contaminazione tra lingua quotidiana e riflessione esistenziale («giura amico mio / che glie lo 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, che innova lo schema classico della canzone d'amore pura nel linguaggio, 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 infatti in racconti espliciti che ne descrivono le caratteristiche carnali (si pensi a *Domani mai*: «io su di te / voglia che striscia disperata / e tu aggrappata alla mia schiena liscia»).

In generale il lessico di *OL* mescola forme inusuali o rare (*passiflora*, *angoloso*, *aquilonisti*, *cammeo*, *crepuscolo*), spesso inserite in accostamenti originali (*lingue rinfatate*, *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*), e 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) ma con parentela esclusivamente fonetica. Oltre a parole usuali troviamo ispanismi (*milonghe*, *marimbe*), derivati dallo spagnolo (*carambe*, *caliende*), portoghesismi (*coimbre*), africanismi (*macumbe*, *jumbe*, *burunde*, *danga*, quest'ultima è un toponimo¹⁴⁰), arabismi poi passati allo spagnolo (*rambe*), neologismi (*birimbe*, *birambe*, *aridanga*, *bumbe*, *pitonghe*), tecnicismi della biologia (*tundre*, *sgombri*, *anaconde*, *aringhe*, *malandre*¹⁴¹), parole più solenni circoscrivibili ad un lessico letterario (*iraconde*, *solinghe*), aggettivi creati da parole esistenti (*bagonghe*, dal milanese *bagonghi*) fino a neologismi che sembrano richiamare celebri canzoni italiane (*calimbe* richiama *Kalimba de luna* di Tony Esposito, 1984; *goganghe* richiama *Gongaga* di Giorgio Gaber, 1968). Il legame fonetico parte dall'allitterazione della *m* e dalla *n*, in quasi tutte le parole, per poi creare suoni diversi che legano come una catena tra di loro le parole. Si tratta di un puro divertimento linguistico, che ben si confà allo spirito goliardico del brano.

Tra i neologismi più interessanti di tutto il corpus ne segnalo 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 e di carattere poetico; *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,

¹⁴⁰ *Danga* è il nome di una piccola località nel nord del Botswana, Africa.

¹⁴¹ *Malandra* è una piaga caratteristica nella piegatura del ginocchio nel cavallo.

1974, p.16) attraverso invenzioni linguistiche. Proprio Baglioni, che in *Acqua dalla luna, OL*, si definisce *grande mago e pifferaio*, si sente come uno sciamano, e manifesta il bisogno di «frugar parole per far sognar qualcuno» (*Notte di note, note di notte, VA*) anche nella profusa inventiva linguistica.

4.4 Il lungo periodo

A partire dagli anni '90 i testi di canzone hanno allungato la loro sintassi con «arcate sintattiche che coprono quattro, cinque unità»¹⁴². Aumentano il numero di versi nelle strofe aumenta 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).

Questa tendenza è solo parzialmente confermata nel corpus. *SF* ha brani composti da strofe di quattro o cinque versi ciascuna. In alcuni brani il numero di versi è più alto, ma più che trovarci davanti ad un vero periodo, abbiamo una serie di immagini giustapposte dettate dalla ripetizione del verso puntello. Esempiare è il caso di *Notti*:

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)

Nello stesso brano troviamo un già evidenziato periodo ipotetico, che presenta invece un periodo più lungo ed anticipa la successiva tendenza di *VA*, che vede periodi allungati ed estesi. In *Uomini persi* per esempio sono otto i versi che compongono il primo periodo (anche se è si può suddividere in due quartine coordinate per asindeto), coincidente con la prima strofa, ma che si ferma al primo grado di subordinazione.

anche chi dorme in un angolo pulcioso
coperto dai giornali le mani a cuscino
ha avuto un letto bianco da scalare

¹⁴² ANTONELLI, 2010, cit., p. 155.

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)

In OL si può notare un allungamento significativo del numero di versi e un'estensione dell'arco del periodo, permettendo così la presenza di costrutti più elaborati, pur mantenendosi sempre entro il primo grado di subordinazione. Un esempio sono i sei versi del primo periodo, coincidente con la prima strofa, di *Io dal mare*, che si apre con un futuro anteriore che dà una connotazione di incertezza al concepimento dell'artista, avvolgendolo quasi con una sorta di aura mistica.

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)

Interessante è la prima strofa di *Acqua dalla luna*, che presenta nei suoi dodici versi una serie di nove infiniti retti tutti dall'imperfetto del primo verso.

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 come questi sfruttano il maggior numero di versi, e sono possibili grazie a un periodo che non viene più concepito come rinchiuso in un'unica quartina, ma che viene pensato come più esteso ed estendibile. Un altro esempio lo troviamo in *Pace* : i cinque versi

sono particolarmente elaborati grazie alla già descritta posposizione molto forte del soggetto a fine strofa.

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)

Tra gli altri brani, *Naso di falco* si apre con due stanze di cinque versi ciascuno ma che sono un unico lungo periodo; sette versi è l'unità minima dei periodi di *Io, lui e la cana femmina*; il primo periodo di *Stelle di stelle* è formato addirittura da diciassette versi, anche se molti sono formati solo da una parola. Nella maggior parte dei brani viene però mantenuta la struttura di quattro/cinque versi per strofa e per periodo, dimostrando fondamentalmente uno schema costante nel numero di versi per strofa nei testi del corpus, se si escludono gli esempi descritti. In *OL* è la musica che svolge un ruolo fondamentale nell'andamento della sintassi. Infatti le strofe musicali sono formate da melodie e armonie allungate, spesso molto contorte, che costringono ad una diversa suddivisione dei versi. Le strofe musicali coincidono però sempre con i periodi, confermando una normale tendenza della canzone, dimostrando la stretta dipendenza che esiste in questa forma tra il testo e la sua musica.

È bene sottolineare di nuovo che nel corpus non troviamo alcuna subordinata che va oltre il primo grado. Questa tendenza infatti si fa strada solo in «alcuni filoni» (Antonelli, 2010, p.155) della lingua canzone; non può infatti trovare spazio soprattutto in una sintassi come quella di *OL*, di forte impianto nominale e particolarmente ellittica di forme verbali.

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»¹⁴³ 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 amori adolescenziali, aprendosi all'universale, soprattutto a categorie umane simbolo 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 e indeterminatezza. Roma stessa si evolve¹⁴⁴: 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, senza nascondere la dimensione del sogno. 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 assumendo quella 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 del passato con nuova funzione stilistica (come il passato remoto) oppure con intento parodico di pura contaminazione (i

¹⁴³ ANTONELLI, 2010, cit., p. 235.

¹⁴⁴ 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.

troncamenti, gli inserti dialogici), con particolare cura nelle scelte lessicali e 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, 199, p. 147). La lingua viene 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 nel recupero di tratti ormai abbandonati inserendoli in una lingua contaminata, di cui ha approfondito gli aspetti semantici, retorici e fonetici. La sua lingua incarna la tendenza «dell'ultimo quarto di secolo [...] in cui si rileva un rinnovato gusto per il nonsense, il profluvio di figure retoriche e il gioco di parole»¹⁴⁵, 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.

¹⁴⁵ ZUBLENA, 2014, cit., 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*, articolo da *Il corriere della sera*, sezione *Lettura*, 1 novembre 2015, archivio web.

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

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, 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, 2011 = FILIPPO MARIA CAGGIANI, *Oltre – Storia e analisi del capolavoro di Claudio Baglioni*, 2011 (pubblicato online).

CAMPISI, 2005 = ANTONINO CAMPISI, *Claudio Baglioni 1970-2005. 35 anni di piccole grandi canzoni*, Roma, Editori Riuniti, collana Momenti Rock, 2005.

CIABATTONI, 2007 = FRANCESCO CIABATTONI, *Pier Paolo Pasolini e le canzoni di Claudio Baglioni*, sulla rivista *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*, 2015, Longo Editore sezione Il Portico.

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

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 MAURO, 1985 = TULLIO DE MAURO, «*Prefazione*» a 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*, 2015, Longo Editore sezione Il Portico.

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.

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

LAVEZZI, 2006 = GIANFRANCA LAVEZZI, *I numeri della poesia. Guida alla metrica italiana*, Roma, Carocci, 2006.

LIPERI, 1999 = FELICE LIPERI, *Storia della canzone italiana*, Roma, RAI-ERI, 1999.

MENGALDO, 1978 = PIER VINCENZO MENGALDO, «Introduzione» a 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, presente anche in ID, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991.

MENGALDO, 1991b = PIER VINCENZO MENGALDO, «Titoli poetici novecenteschi» in *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.

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.

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, Turoldo*, Bologna, Zanichelli, 1995.

SERIANNI, 1994 = LUCA SERIANNI, «Prefazione» a 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.

TALANCA, 2006 = PAOLO TALANCA, *Immagini e poesia nei cantautori contemporanei*, Bastogi Editrice Italiana, collana Lo Scarabeo, 2006.

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» a 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).

VOLPI, 2017 = MIRKO VOLPI, *Non siate troppo severi. L'italiano è vivo e lotta insieme a noi. Scrivere e parlare al tempo del web*, articolo da *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.