

Giuseppe Paternostro / Eugenia Capitummino: *La lingua della canzone italiana*. Firenze: Franco Cesati, 2023.

ISBN 9791254960400. 128 pagine.

“La lingua della canzone è una delle varietà più studiate dalla linguistica italiana.” Con questa frase Giuseppe Paternostro e Eugenia Capitummino cominciano il loro libro sulla lingua della canzone italiana che intendono come ‘lingua della canzone espressione della cultura italiana’, cioè una lingua che include anche la canzone dialettale. Gli autori evidenziano che tramite il loro lavoro vorrebbero dare al lettore uno strumento che l’aiuti ad orientarsi all’interno delle dicotomie che oramai sono caratteristiche della lingua della canzone: presenza di elementi musicali vs. elementi verbali nella canzone, accostamento vs. allontanamento dalla lingua comune, natura scritta vs. natura parlata/cantata della canzone, rapporto fra poesia e canzone, ruolo dei dialetti nelle canzoni. Il libro si articola in quattro nuclei tematici seguendo una traiettoria proiettata da un punto di vista diacronico ad una prospettiva sincronica e conclude con una sezione dedicata ai suggerimenti di lettura. Alla fine di ogni capitolo, gli autori riassumono i punti salienti e offrono esercizi di autoverifica per i quali allegano le soluzioni alla fine del volume.

Il primo capitolo è dedicato alla storia della canzone italiana e traccia la sua evoluzione partendo dalla sua nascita a metà Ottocento e arrivando fino ai nostri giorni. Gli autori ricostruiscono le origini della canzone italiana descrivendo la sua iniziale produzione prevalentemente dialettale, soprattutto in dialetto napoletano. Contemporaneamente si sviluppò anche una canzone in italiano, ossia in una lingua comune prossima ai modi del parlato. La Prima guerra mondiale e l’emigrazione di massa italiana nelle Americhe a partire dalla metà dell’Ottocento evidenziarono la necessità di una lingua nazionale unificante. Le canzoni propagandistiche e di indottrinamento durante il fascismo, con il loro modello di lingua permeato di “vacua e roboante retorica” (27), indirettamente contribuirono allo sviluppo e alla diffusione di tale lingua. Anche la diffusione della radio svolse un ruolo non meno importante in quel processo con la trasmissione delle cosiddette *canzonette*. Quelle canzoni di consumo erano o di tipo melodico o di tipo più brillante (cf. 27) e presentavano alcuni tratti comuni, ad esempio rime bacciate, l’inversione sintattica, giochi fonici, apocopi lessicali, lessico ispirato alla letteratura di massa. Negli anni Settanta nacque poi la canzone d’autore caratterizzata da una lingua meno convenzionale e antirealistica. Paternostro e Capitulo propongono l’esempio dell’artista Fabrizio De André che secondo loro rappresenta al meglio l’immagine del *cantautore-poeta*. I testi delle canzoni durante quel periodo imitarono sia la poesia contemporanea sia la lingua quotidiana. Gli autori concludono il primo capitolo con uno sguardo sull’italiano utilizzato nella canzone di oggi delineandolo come uno specchio

degli usi linguistici contemporanei, “ma anche uno dei veicolo delle innovazioni linguistiche di un italiano in (veloce) movimento” (27).

Nel secondo capitolo, “Fra stabilità e cambiamenti”, Paternostro e Capitummino esaminano la grammatica della canzone. Gli autori rilevano che la lingua italiana ha a disposizione poche parole tronche (e monosillabiche) e sottolineano il profilarsi di un problema in quanto queste sono indispensabili nella produzione di canzoni, essendo il verso musicale frequentemente accentato alla fine della strofa. È quindi la lingua che deve adattarsi alla musica e non viceversa; alla base di tale adattamento si trova la cosiddetta mascherina, cioè un testo provvisorio che riproduce la struttura metrica del brano musicale e che solo in un secondo passo viene sostituito da un testo di senso compiuto. Per aggirare il problema della mancanza di parole tronche in italiano, i cantautori degli anni Cinquanta si servivano dell’apocope vocalica di nomi, forme verbali e avverbi. Gli autori forniscono l’esempio della canzone “Grazie dei fiori” di Nilla Pizzi (vincitrice del festival di Sanremo 1951) per illustrare questo “rimedio tradizionale” (31). Paternostro e Capitummino elencano anche altre soluzioni per allentare l’architettura della mascherina, per far “respirare il verso” (32), ad esempio la composizione di melodie che consentano la presenza di versi lunghi, la deformazione di parole sdruciole (cioè accentate sulla terzultima sillaba) in parole tronche o anche il ricorso alla ‘zeppa’, cioè l’aggiunta di una sillaba alla fine del verso priva di valore semantico (*sì, eh, ecc.*). A partire dagli anni Sessanta del Novecento, come evidenziano gli autori, la canzone italiana ha subito modifiche fondamentali riguardanti soprattutto il lessico, la sintassi e i temi affrontati nei brani, introdotti dalla “canzone della svolta” (64) “Nel blu dipinto di blu” di Domenico Modugno. Questi cambiamenti hanno fatto sì che la canzone italiana si sia sempre più modernizzata e si sia aperta anche verso innovazioni, come ad esempio l’orientamento allo schema *verse-chorus-bridge* ispirato alla canzone americana o l’inserimento di tratti caratteristici dell’italiano neostandard e colloquiale (*che* polivalente, dislocazione a sinistra, figure retoriche). Vi possono essere aggiunti anche il ricorso all’intertestualità e a citazioni prese da altre canzoni, da altri prodotti artistici o anche a fatti o personaggi della storia o dell’attualità. Gli autori completano il capitolo con uno sguardo ad espressioni che “un tempo avrebbero fatto scalpore per la loro natura oscena” (58) e a tematiche di tipo politico, che oramai non sono più oggetti di censura o autocensura.

Mentre nel primo e nel secondo capitolo Paternostro e Capitummino hanno scelto un approccio diacronico, nel terzo capitolo passano ad una vista sincronica, includendo aspetti diamesici, diafasici, diatopici e anche diastratici. Gli autori gettano uno sguardo critico ai modelli finora adottati negli studi sulla lingua della canzone, visto che quest’ultimi si sono limitati all’analisi del testo scritto e non hanno considerato altre dimensioni della variazione, soprattutto la dimensione della diatopia (inclusi aspetti fonetici e lessicali) e della diastratica (ad esempio, la consapevolezza degli artisti di usare elementi marcati spazialmente e/o socialmente). In relazione ai punti di vicinanza e distanza della pronuncia dei cantanti rispetto all’articolazione standard, i due autori elencano vari fenomeni che spiegano in modo più dettagliato con l’aiuto di esempi. Al livello del lessico, Paternostro e Capitummino notano che la scelta di regionalismi e dialettalismi nelle canzoni può essere consapevole se utilizzati

per ‘rinforzare’ il carattere locale; in altri casi, questi usi hanno una funzione diafasica, ovvero di riduzione del registro. Altri due fenomeni interessanti, secondo gli autori, sono l’uso di un italiano regionale stilizzato in modo massimamente consapevole e il riuso colto dell’italiano popolare (nel senso di ‘tipico dei parlanti di livello di istruzione bassa’), soprattutto nella cosiddetta *canzone popolare*. Il capitolo si conclude con una panoramica sulle trascrizioni dei testi delle canzoni, in cui si verificano ricorrenti incertezze di tipo ortografico, e con riflessioni sull’emergere di un plurilinguismo spinto da hip hop, rap e trap che va oltre la dinamica italiano/dialetto. Gli autori rilevano che tale plurilinguismo si esprime in una “straordinaria mescolanza di lingue, che vanno ad amalgamarsi perfettamente fra loro in una varietà ibrida che ha le caratteristiche tipiche dei linguaggi giovanili e del translanguaging” (93).

Nel quarto capitolo il focus si sposta sul ruolo del dialetto nella canzone contemporanea, evidenziandone la sua funzione duplice. La prima funzione è di tipo endolinguistico, cioè il dialetto rappresenta un codice che, rispetto all’italiano, mette a disposizione soluzioni ritmiche e metriche più vaste; la seconda funzione, di tipo extralinguistico, ritiene il dialetto un codice alternativo all’italiano per “rimarcare la distanza del potere” (110). Dando l’esempio dell’album *Crêuza de mã* di Fabrizio De André, gli autori sottolineano che tale valore duplice del dialetto non è da vedere in modo dicotomico. Anzi, nel suo album, Fabrizio De André usa il dialetto genovese come risorsa per ampliare il suo linguaggio poetico e contemporaneamente per marcare l’appartenenza a un territorio. Una parte del capitolo è anche dedicata alla traduzione e al riadattamento in dialetto di canzoni scritte e cantate in italiano standard. Ne risultano opere d’arte a sé stanti e “portatric[i] di valori ed espressività che prendono forma proprio grazie alla scelta linguistica operata” (108). Il libro si conclude con considerazioni degli autori sul rapporto fra lingua della canzone e lingua comune, che però non viene approfondito in modo più dettagliato.

Nel complesso, la narrazione dei quattro capitoli risulta scorrevole e interessante, e mette in luce non solo le peculiarità della canzone italiana ma anche la sua storia. Paternostro e Caputummino includono tanti esempi nelle loro spiegazioni che le rendono ancora più comprensibili per il lettore/la lettrice. Manca però un elenco con tutti i brani citati nel libro che sarebbe stato utile per coloro che desiderano/potrebbero desiderare di studiare in modo più approfondito i singoli argomenti in relazione alle canzoni citate. Il libro inoltre difetta di indicazioni bibliografiche precise (gli autori menzionano soltanto i nomi di autori, senza dare l’anno e le pagine della citazione), che però vengono completate con il riferimento ai lavori citati alla fine del libro, nella sezione chiamata “Letture suggerite e citate”. Un pregio del volume rimane sicuramente il lavoro linguistico fatto sulle canzoni scelte. Attraverso l’analisi della canzone italiana (e dialettale) a partire dai suoi inizi fino al giorno d’oggi, gli autori ne hanno individuato caratteri peculiari sotto il profilo fonologico, morfologico, sintattico e lessicale (e a volte anche pragmatico) e hanno offerto “uno strumento agile” (7) per ritrovarsi all’interno di questa tematica.

Monika MESSNER (Università di Innsbruck)