

Sanremo 2021: note (linguistiche) su un ritornello collaudato

Luca Palombo

PUBBLICATO: 29 GIUGNO 2021

Enzo Biagi: *Le canzoni servono a qualcosa?*

Francesco Guccini: *Le canzoni sì. Difatti, diciamo, le canzoni sono la colonna sonora dell'umanità da centinaia di anni.*

Il Festival non ama più?

Il presente lavoro propone un'analisi linguistica dei ventisei testi delle canzoni presentate al festival nella categoria *Campioni*^[1]. Vogliamo partire da un articolo comparso sul *Fatto Quotidiano* il 24 febbraio 2021 a firma di Davide Turrini, dal titolo – non particolarmente lusinghiero – «*Sanremo 2021, l'analisi dei testi: il Festival non ama più. "Vince la mer*a", "toccarsi i coglioni" e le "13 ore di sesso"*»^[2]. L'analisi del giornalista, che programmaticamente si definisce *semiseria*, sostiene che le canzoni in gara siano caratterizzate non solo da un generale abbassamento del registro stilistico, e nello specifico da una diffusa tendenza al turpiloquio, ma soprattutto dalla rottura con la tradizione sanremese per cui le canzoni in gara sarebbero perlopiù canzoni d'amore. L'articolo di Turrini si colloca in un preciso filone, quello della nostalgia nei confronti della musica tradizionale, che ha radici profonde; già nel 1954, a soli tre anni dalla nascita del Festival di Sanremo, uno *sketch* recitato durante la trasmissione radiofonica *Invito alla canzone* di Mario Riva rivendicava la bellezza delle «canzoni di un tempo» rispetto alle «canzoni moderne», con particolare riferimento alla colpevole leggerezza delle «papere che si innamorano dei papaveri», rispetto alle capinere che, invece, «avevano una loro ragion d'essere»^[3], evidente allusione alle canzoni di Bixio-Cherubini, *Il tango delle capinere* (1928), e di Nilla Pizzi, *Papaveri e papere* (1952, seconda classificata al 2° Festival di Sanremo).

Sembra opportuno allora partire da un dato statistico significativo dal punto di vista della storia del lessico sanremese. Nel 2010 Giuseppe Antonelli^[4] individuò la frequenza assoluta di alcune parole nei testi sanremesi, che ripetiamo di seguito: il lemma *amore* ricorre in 1072 degli oltre 1700 testi della storia del Festival spogliati; *cuore* in 662, *mare* in 639 e così via. Applicando lo stesso criterio ai ventisei testi dell'edizione 2021, apprendiamo che *amore* appare 12 volte in 6 canzoni (tre volte in *Combat pop* dello Stato Sociale, tre volte in *Voce* di Madame, due volte in *Dieci* di Annalisa, una in *Arnica* di Gio Evan^[5], due volte in *Il farmacista* di Max Gazzè e una volta in *Quando ti sei innamorato* di Orietta Berti), *cuore* ricorre ben 22 volte ma in sole 5 canzoni, mentre *mare* compare 7 volte in 5 canzoni diverse^[6]. Le parole che hanno la frequenza assoluta più alta sono gli irrinunciabili monosillabi – su cui torneremo in seguito –, fondamentali nella metrica della canzonetta italiana perché sopperiscono alla carenza di parole tronche della nostra lingua^[7], ma poco rilevanti dal punto di vista semantico: *mi*, *ti*, *mai*, *ho*, *me*, *te*, *tu*.

Dal punto di vista tematico, tuttavia, non si riscontra una rottura parziale o totale con la tradizione sanremese. Dei ventisei brani in gara^[8], almeno quindici hanno come tema centrale l'amore nelle sue peculiari sfaccettature: l'amore tormentato (*Ora*, Aiello; *Chiamami per nome*, Francesca Michielin e

Fedez) finito (*Potevi fare di più*, Arisa; *Parlami*, Fasma; *Dieci*, Annalisa) o l'amore in quanto esperienza (*Amare*, La rappresentante di lista; *Quando ti sei innamorato*, Orietta Berti; *Fiamme negli occhi*, Coma_Cose; *Un milione di cose da dirti*, Ermal Meta)^[9]; mentre gli altri macro-temi predominanti sono quelli relativi al vissuto personale (*Momento perfetto*, Ghemon; *La genesi del tuo colore*, Irama; *Cuore amaro*, Gaia), alle canzoni "omaggio" alla musica (*Musica leggerissima*, Colapesce e Dimartino; *Arnica*, Gio Evan) e alla critica sociale (*Mai dire mai (la locura)*, Willie Peyote; *Combat pop*, Lo Stato Sociale; *Zitti e buoni*, Måneskin). Solo *Il farmacista* di Max Gazzè fa eccezione, brano dal testo *sui generis* con effetti comico-stranianti, ricco di tecnicismi provenienti dagli ambiti della farmacopea (*dimetisterone*, *Norgestrel*, *trifluoperazina*, *pindololo*) e delle piante officinali (*stramonio*, *zafferano*, *lavanda*, *passiflora*).

Colpisce allora la bassa frequenza della parola *amore* nei testi, nonostante la metà delle canzoni abbia proprio l'amore come argomento; ma se, come detto, ascoltando le canzoni e leggendone i testi si ha l'impressione che non vi sia rottura con la tradizione, allora potrà essere proficuo analizzare i testi sotto l'aspetto metrico-ritmico, retorico, morfosintattico e non da ultimo lessicale, con l'obiettivo di individuare gli elementi di continuità rispetto alle edizioni precedenti, ed eventualmente anche quelli di rottura.

Rime e retorica

Il verso musicale molto spesso necessita di una parola tronca in ultima sede (specie in coincidenza con la fine della strofa), poiché questa è tonica; come detto, il lessico italiano è carente di parole tronche, ed è composto perlopiù di parole piane. La canzone italiana ha trovato nel corso dei decenni diversi stratagemmi per ovviare a questa carenza^[10], e quello che su tutti è considerato tratto distintivo della canzonetta sanremese è di sicuro l'apocope. Sarà sufficiente menzionare, a titolo esemplificativo, qualche verso della canzone vincitrice al primo Festival di Sanremo nel 1951: *grazie dei fior / fra tutti gli altri li ho riconosciuti / mi han fatto male eppure li ho graditi / son rose rosse e parlano d'amor* (Nilla Pizzi, *Grazie dei fiori*). Tuttavia questo fenomeno già da molti anni è percepito come una forzatura, motivo per cui gli autori cercano ormai sistematicamente di evitarlo. Questa tendenza trova pieno riscontro nei testi dell'ultima edizione di Sanremo, nei quali compaiono solo quattro parole apocopate in quattro brani diversi, e solo in un caso l'apocope è applicata con lo scopo di ottenere una rima: *"trifluoperazina, / stramonio e pindololo / un pizzico / di Secobarbital: / somministra prima / di un logorroico assolo / e via anche questa / smania di parlar!"* (*Il farmacista*, Max Gazzè), in cui *parlar* rima con *Secobarbital*^[11]. Le altre occorrenze si trovano in *Voce di Madame* *"Voglio che viva a cent'anni da me / perché in giro mi chiedono di te"*; in *Glicine* di Noemi *"E mi ripeto 'che scema a non saper fingere'"*^[12]; in *Potevi fare di più* di Arisa *"Ci sono troppi rancori che ci fanno star male / resto sola in disparte con il mio dolore"*. Si nota chiaramente dunque come il fenomeno dell'apocope sia stato marginalizzato nei testi sanremesi^[13], e impiegato solo laddove strettamente funzionale alle esigenze metriche, e quasi mai come espediente rimico.

Un altro aspetto particolarmente interessante riguarda le rime imperfette, le *quasi-rime*^[14], che prevalgono rispetto alle rime perfette, per motivi che possiamo ricondurre alla volontà da parte degli autori dei testi di evitare tutte quelle rime scontate che costituiscono il repertorio della canzonetta italiana. Rispetto alla poesia la canzone ha il vantaggio di poter sfruttare non solo l'assonanza e la consonanza, ma soprattutto la rima ritmica, che consente di camuffare – per così dire – la rima, dal momento che l'orecchio dell'ascoltatore percepisce come in rima anche parole che non lo sono. Perciò avremo *quasi-rime* del tipo *"tredici ore in un letto / a festeggiare il mio santo"*^[15], *"perché l'ultima volta è sacra / fa freddo tornare a casa"*^[16], *"ora i nostri percorsi son pieni di mine / sto annegando ma tu non mi*

tendi la mano^[17], “in ascensore spreco un segno della croce, e quindi? / So bene come dare il peggio, non darmi consigli”^[18], “ma in fondo bastava guardarsi dentro più che attorno / sei sempre stata in me e non me ne rendevo conto”^[19], “Benedico gli errori più grandi / perché ho fatto di peggio più tardi / io volevo soltanto portarmi / la giungla tra questi palazzi”^[20], “avessi finto sarebbe stato meglio / di averti visto piangere in uno specchio”^[21], “non c’è intuizione senza scintilla / perderti senza chiedere ti assomiglia”^[22].

Non mancano, d’altra parte, le rime perfette, ottenute attraverso i consueti espedienti. Tuttavia i testi di questa edizione del Festival evitano le tronche desinenziali, nella fattispecie quelle derivate dal futuro semplice e dal passato remoto, eccezion fatta per *La genesi del tuo colore* (Irama): “*mentre un grido esploderà / come la vita quando viene / mai smetterai, canterai / perderai la voce*”. Sopravvivono invece monosillabi e bisillabi accentati in punta di verso: “*e non deve andare così / non fanno l’amore nei film*” (Annalisa, *Dieci*); “*senza nome io, senza nome tu / e parlare finché un nome non ci serve più*” (Ermal Meta, *Un milione di cose da dirti*); “*e va a finire che / come sempre mi dimentico / mi dimentico di te*” (Francesco Renga, *Quando trovo te*); “*nella vita si può / anche dire di no*” (Lo Stato Sociale, *Combat pop*). Dal punto di vista retorico i monosillabi in posizione finale concorrono inevitabilmente a tutti quei fenomeni segnalati già da Serianni^[23] e da Antonelli^[24]; in primo luogo quello che Antonelli definisce *effetto-anello*, un fenomeno legato all’enjambement, che consiste nella ripresa della parte conclusiva di un verso all’inizio del verso successivo^[25], evidente in versi come “*e sta piovendo e sono fuori da / fuori da me / e questa casa non ha niente di / niente di te*” (*Dieci*, Annalisa) e “*mi dici che / che non funziona più*” (*Glicine*, Noemi), in cui la frattura sintattica del verso, necessaria per ottenere un monosillabo in posizione finale, è resa ancora più evidente dalla successiva ripresa; i monosillabi ricorrono anche come zeppe che aiutano a chiudere il verso con un accento: “*e ti piace sì / ti piace così / e ti piace com’è*” (*Ti piaci così*, Malika Ayane).

Segnaliamo inoltre la presenza di anglicismi, anche se in misura non eccessiva; ricorrono in particolare in *Mai dire mai (la locura)* di Willie Peyote, brano rap caratterizzato da versi di ampio respiro e da un lessico tipicamente giovanile, ricco – appunto – di anglicismi e gergalismi: “*siamo giovani affamati, siamo schiavi dell’hype / non si vendono più i dischi tanto c’è Spotify / riapriamo gli stadi ma non teatri né live / magari faccio due palleggi, mai dire mai*”. Come si vede, gli anglicismi *hype*, *Spotify* e *live* rimano tra loro, ma anche con l’avverbio monosillabico *mai* in punta di verso. L’intero brano presenta tratti paragonabili al *code-mixing* – vale a dire il passaggio interfrasale o intrafrasale da un sistema linguistico a un altro – caratterizzati perlopiù da anglicismi non adattati: “*ora che sanno che questo è il trend, tutti che vendono il culo a un brand / tutti ‘sti bomber non fanno gol ma tanto ora conta se fanno il cash / pompano il trash in nome del LOL e poi vi stupite degli Exit poll?*”; solo in un caso compare un derivato di un anglicismo non adattato: “[...] *mi sono sbagliato / non ho capito in che modo twerkare vuol dire lottare contro il patriarcato*”. Gli altri pochi anglicismi compaiono in *Chiamami per nome* (Francesca Michielin / Fedez), nella sola occorrenza *baby* come allocutivo; in *Dieci* (Annalisa): “*dieci giorni in una notte / dieci bocche sul mio cocktail*” e “*addormentati in un parcheggio / baci francesi delivery*”; e in *Combat pop* (Lo Stato Sociale): “*ma che senso ha / vestirsi da rockstar / fare canzoni pop / per vendere pubblicità?*”.

Concludiamo questa sezione dedicata alle rime con un approfondimento sull’uso delle parole sdruciole in posizione finale di verso^[26]; come si è visto, la tendenza degli autori dei brani di quest’ultima edizione di Sanremo si indirizza verso la ricerca di rime non scontate, fenomeno piuttosto evidente nella nutrita presenza di parole sdruciole in punta di verso (anche se, in ogni caso, prevalgono le parole piane). In particolare ci soffermeremo sulle sdruciole che ricevono una doppia accentazione per esigenze ritmiche e rimiche, come *Dieci* (Annalisa) e *Glicine* (Noemi). Nel testo di Annalisa lo schema ritmico obbliga a collocare alcuni accenti fissi, facilmente individuabili già ad un

primo ascolto; nella fattispecie il sistema di terzine misto a quartine richiede un accento in posizione finale sull'ultimo dei versi: *“dieci giorni in una notte / dieci bocche sul mio cocktail / se è più facile scrivimi”, “vestiti fuori posto / addormentati in un parcheggio / baci francesi delivery”*; la scelta degli autori del testo privilegia in questa posizione quasi sempre parole sdrucchiole, come *scrivimi* e l'anglismo *delivery* (ma anche *deciditi*, *esageri*), parole che gioco forza vengono pronunciate con un doppio accento: *scrivi-mi*, *delive-ry*. Allo stesso modo, la struttura metrica del brano *Glicine* richiede nel *refrain* due versi con accento finale seguiti da un verso con accento sulla penultima, che offre un certo grado di variazione alla canzone: *«ricordo ancora quella sera guardavamo le / le code delle navi dalla spiaggia sparire / vedi che son qui che tremo / parla, parla, parla con me! / Ma forse ho dato tutto per scontato e / e mi ripeto “che scema a non saper fingere”»*. Nei versi appena citati la parola piana *sparire* rima con il precedente *le*, mentre *fingere* rima con la congiunzione *e* in posizione finale nel verso precedente; motivo per cui le due parole sono pronunciate con un doppio accento: *finge-ré* e l'interessante *spà-ri-ré*, parola piana la cui accentazione viene totalmente stravolta e dunque pronunciata come sdrucchiola e come tronca allo stesso tempo.

Dal punto di vista retorico, prevalgono naturalmente la metafora e la similitudine, e più in generale il lessico dell'indeterminatezza, tipico della tradizione canzonettistica italiana e del filone sanremese, di cui offriamo una lunga serie di esempi volta a restituirne la portata: (1) *“mi sono perso nel silenzio delle mie paure”* (Ora, Aiello); (2) *“me lo dici cos'hai / siamo dentro ai ghiacciai”* (Dieci, Annalisa); (3) *“nella notte il silenzio fa troppo rumore”* (Potevi fare di più, Arisa); (4) *“e ondeggio come fa una foglia / anzi come la California”* (Fiamme negli occhi, Coma_Cose); (5) *“mi agito se non ti sento / divento aceto che ero vino”* (Bianca luce nera, Extraliscio feat. Davide Toffolo); (6) *“anche un granello di sabbia che si è perso nel mare può tornare roccia / come puoi farlo te”* (Parlami, Fasma); (7) *“prima prosciughiamo il mare / poi versiamo lacrime / per poterlo ricolmare”* (Chiamami per nome, Francesca Michielin / Fedez); (8) *“questa notte ho come l'impressione / che la speranza abbia cambiato umore”* (Quando trovo te, Francesco Renga); (9) *“prendiamoci una scusa sotto casa / e poi portiamocela su”* (Santa Marinella, Fulminacci); (10) *“sotto una lacrima che bagna tutta la città / strada di arterie che ritorna da me”* (Cuore amaro, Gaia); (11) *“ma quando poi sei senza chiave nel tuo inferno / ti scopri figlio unico e sei chiuso dall'esterno”* (Momento perfetto, Ghemon); (12) *“ci vestiremo di vertigini / mentre un grido esploderà”* (La genesi del tuo colore, Irama); (13) *“e volo con la testa tra le nuvole / ma vedessi il cuore quanto va più in alto”* (Arnica, Gio Evan); (14) *“come un vuoto dentro la mia testa / un incendio dentro la mia stanza”* (Amare, La rappresentante di lista); (15) *“ma in fondo bastava guardarsi dentro più che attorno / sei sempre stata in me e non me ne rendevo conto”* (Voce, Madame); (16) *“con ali in cera alla schiena / ricercherò quell'altezza”* (Zitti e buoni, Måneskin); (17) *“sembra ieri che la sera / ci stringeva quando tu stringevi me”* (Glicine, Noemi); (18) *“come una musica mi scorri dentro / un fiume in piena ormai fino allo schianto”* (Quanto ti sei innamorato, Orietta Berti); (19) *“cercami e mi troverai / dentro le note che mai scriverai”* (Torno da te, Random); (20) *“metti un po' di musica leggera / nel silenzio assordante / per non cadere dentro al buco nero”* (Musica leggerissima, Colapesce e Dimartino); (21) *“avrà il mio cuore a sonagli / per i tuoi occhi a fanale”* (Un milione di cose da dirti, Eralda Meta).

Come appare evidente dagli esempi addotti, le canzoni che si servono del repertorio tipico della cifra stilistica della canzonetta italiana, quello del linguaggio figurato, costituiscono la maggior parte dei brani in gara; il repertorio, che già Arcangeli definiva *trito*^[27], è ben rappresentato: iperbole (7, 10, 11, 12, 13, 14), ossimoro (3, 20), similitudine (4, 6), prosopopea (8, 17)^[28]. Risultano abbondanti inoltre i costrutti caratterizzati dalle figure di parola per aggiunta^[29], epanalessi: *“le mie scuse erano mille, mille / e nel cuore sento spille spille”* (Chiamami per nome, Francesca Michielin / Fedez); anadiplosi (cfr. *supra*): *“e sta piovendo e sono fuori da / fuori da me / e questa casa non ha niente di / niente di te”* (Dieci, Annalisa); anafora: *“nella vita si può / anche dire di no / alle canzoni d'amore / alle lezioni di stile / alle hit*

del mese / alle buone maniere” (Combat pop, Lo Stato Sociale). Ampiamente documentata, infine, è l’immagine dell’amore che arde come un fuoco^[30]: *“hai le fiamme negli occhi ed infatti / se mi guardi mi bruci”* (Fiamme negli occhi, Coma_Cose); *“la senti e già lo sai che brucia dentro / come una fiamma ormai ti lascia il segno”* (Quando ti sei innamorato, Orietta Berti).

Aspetti morfosintattici e lessicali

Dal punto di vista morfosintattico e lessicale, a conferma del canone sanremese^[31], la maggior parte dei testi dell’edizione 2021 tende verso la colloquialità, ma con vistose eccezioni. Su tutte, il già citato brano di Max Gazzè, *“un vero e proprio prontuario di rimedi naturali”*^[32], ma anche la canzone di Aiello che cita più volte l’ibuprofene nella locuzione aggettivale (o forse asindetica) *Sesso ibuprofene*, e Gio Evan che ricorre all’arnica nel titolo della sua canzone. D’altra parte, tuttavia, i sostantivi che ricorrono più spesso rimandano al repertorio del canzonettese: *occhi, nome, notte, vita, silenzio, luce, tempo, gente*.

L’italiano dei ventisei testi risulta medio ma grammaticalmente sorvegliato, con qualche incursione verso i regionalismi, come l’uso diretto del pronome obliquo *te*: *“mi vedevo ridere sola / ma eri te”* (Voce, Madame), *“anche un granello di sabbia che si è perso nel mare può tornare roccia / come puoi farlo te”* (Parlami, Fasma); e con costrutti più vicini alla colloquialità, come l’uso del *che* polivalente e indeclinato: *“oggi, sai, è uno di quei giorni che / se mi vuoi, lasciarmi stare”* (Santa Marinella, Fulminacci), *“amici buoni per smezzare una tempesta / che l’amore si scopre solo in mezzo al temporale”* (Arnica, Gio Evan); la presenza della dislocazione a sinistra: *“quegli sguardi e quelle smorfie io le ho prese da te / il modo in cui ora gridi tu l’hai preso da me”* (Parlami, Fasma), *“non ti servono i programmi se il consenso ce l’hai”* (Mai dire mai (la locura), Willie Peyote); di espressioni gergali giovanili, caratterizzate perlopiù da apocope, aferesi e dislocazione: *“no bella ’sta canzone eh”* (Combat pop, Lo Stato Sociale), *“voi siete sporchi, fra’, di fango / giallo di siga fra le dita / io con la siga camminando”* (in cui accanto a *fra’* si rilevi *siga*), *“mo’ li prendo a calci ’sti portoni”* (Zitti e buoni, Måneskin); di espressioni che ricorrono ai “disfemismi ormai desementizzati nel registro colloquiale”^[33]: *“vi conviene toccarvi i coglioni / vi conviene stare zitti e buoni”* (Zitti e buoni, Måneskin), *“ora che sanno che questo è il trend, tutti che vendono il culo a un brand”* (Mai dire mai (la locura), Willie Peyote). D’altra parte, tuttavia, resistono le inversioni sintattiche care al repertorio canzonettistico, che rispetto ai fenomeni appena citati contribuiscono ad allontanare i testi delle canzoni dalla colloquialità e li avvicinano alla poesia^[34]: *“in un mare di giorni felici annega la mia mente”* (Un milione di cose da dirti, Eraldo Meta), *“sa di un giorno lontano questo cuore amaro”* (Cuore amaro, Gaia), *“sono convinto che questa sia / l’ora mia”* (Momento perfetto, Ghemon), *“amore mio / vedrai che male / non ti fa”* (Il farmacista, Max Gazzè), *“siamo soli adesso noi”* (Glicine, Noemi), *“pericoloso sei, ma è quello che vorrei”* (Quando ti sei innamorato, Orietta Berti).

Quanto alla morfologia verbale, prevale il modo indicativo nei tempi presente, imperfetto e futuro; sono numerosi anche gli imperativi, in particolare quelli “imploranti” di tradizione poetica: *“parlami, parlami / dai, ti prego, tu guardami”* (Parlami, Fasma), *“chiamami per nome / solo quando avrò / perso le parole”* (Chiamami per nome, Francesca Michielin / Fedez), *“se mi vuoi, lasciarmi stare”* (Santa Marinella, Fulminacci), *“se ci pensi precipiti / non ho tempo, deciditi”* (Dieci, Annalisa). Prevalgono la prima e la seconda persona singolare, dal momento che la maggior parte delle canzoni si rivolge ad un *tu* poetico, e dal momento che sostanzialmente tutte le canzoni sono autoriferite, come accade tipicamente nella canzone di consumo: nei primi quattro o cinque versi di tutti e ventisei i brani ricorrono elementi morfologici (pronomi e aggettivi possessivi, pronomi personali, particelle pronominali, verbi coniugati alla prima o alla seconda persona singolare o alla prima plurale) che rimandano all’autoreferenzialità

del testo.

Inoltre, sembra interessante sottolineare la presenza di numerose costruzioni infinitive rette dai verbi servili, che esprimono una volontà o un desiderio, spesso non realizzabili: *“vorrei comprare un disco, ma non ho il giradischi / vorrei fare l'arbitro, ma non mi piacciono i fischi”* (E invece sì, Bugo), *“vorrei darti la mia forza per vederti parlare”* (Parlami, Fasma), *“ma vorrei dirti: non ho paura”* (Chiamami per nome, Francesca Michielin / Fedez), *“vorrei essere tutto / potrei essere niente”* (Amare, La rappresentante di lista), *“non posso più tornare / a quando ero bambina”* (Glicine, Noemi); così come la presenza di verbi sintagmatici^[35] o costruzioni verbali fraseologiche, che il parlato preferisce ai verbi sintetici *“il maestro è andato via”* (Musica leggerissima, Colapesce e Dimartino), *“non volare via”* (Santa Marinella, Fulminacci), *“Cristian cresci, stai su dritto”* (E invece sì, Bugo), *“siamo fuori di testa”* (Zitti e buoni, Måneskin), *“quando ti sto vicino sento / che a volte perdo il baricentro”* (Fiamme negli occhi, Coma_Cose).

Sotto il profilo sintattico prevale la paratassi, maggiormente vicina alla colloquialità rispetto alla più articolata ipotassi, con una preferenza in parte per la reiterazione delle strutture sintattiche (specie nei *refrain*) e in parte per la sintassi nominale: *“l'estate senza soldi / l'ansia degli esami / ma che festa il giorno dopo / la faccia di mio padre / quando andava a lavoro”* (Arnica, Gio Evan), *“mani, radici, sole sulla schiena / parole, pioggia che mi disseta”* (Cuore amaro, Gaia). La paratassi a volte è spinta fino alla mancanza di coesione sintattica nel periodo: *“a che serve un cammino senza avere una meta / dare colpa al destino che ci taglia la strada”* (Potevamo fare di più, Arisa), *“ma vorrei dirti: non ho paura / vivere un sogno porta fortuna”* (Chiamami per nome, Francesca Michielin / Fedez). D'altra parte, l'ipotassi resiste nei costrutti ipotetici, realizzati perlopiù da *se* con l'indicativo: *“e se non riesco ad alzarti starò con te per terra”* (Un milione di cose da dirti, Eraldo Meta); e meno frequentemente con il congiuntivo: *“avessi finto, sarebbe stato meglio”* (La genesi del tuo colore, Irama); in costrutti finali, realizzati da *per* con l'infinito (nei testi non ricorre mai la congiunzione *affinché*): *“metti un po' di musica leggera / nel silenzio assordante / per non cadere dentro al buco nero”* (Musica leggerissima, Colapesce e Dimartino); e in costrutti causali, realizzati da *perché* con l'indicativo: *“senza te io morirei / perché ho paura di camminare”* (Bianca luce nera, Extraliscio feat. Davide Toffolo).

Conclusioni

L'analisi tematica condotta sui ventisei testi in gara suggerisce che il Festival “ama ancora”; mentre l'analisi retorica, morfosintattica e lessicale suggerisce che le modalità, gli schemi e gli stilemi attraverso cui l'amore è cantato non sono poi così diversi rispetto a quelli delle edizioni precedenti. Il festival di Sanremo resta ancora la roccaforte della musica italiana di consumo, ha probabilmente inventato l'idea di canzone all'italiana, “ne ha cristallizzato gli elementi formali e tematici e la ha associata stabilmente a una rete di significati, primo fra tutti, proprio la sua italianità”^[36]. Pertanto, trovare nei testi sanremesi uno scarto rispetto alla tradizione, tanto dal punto di vista tematico quanto dal punto di vista linguistico, appare una strada non facilmente percorribile.

È pur vero che negli ultimi anni la kermesse “si è aperta a forme più variegata, e maggiormente coincidenti con la realtà della scena musicale contemporanea”^[37], specie a partire dalle due edizioni la cui direzione artistica è stata affidata a Claudio Baglioni (2018 e 2019), nel tentativo di intercettare i gusti di una nuova ed eterogenea fetta di pubblico, quella dei giovani e dei giovanissimi, anche per ragioni di audience^[38]. Questa tendenza è confermata nell'edizione 2021 dalla presenza di numerosi esordienti nella categoria *Campioni*, provenienti perlopiù dalla scena indipendente della musica italiana, in particolare Madame, appena diciannovenne, ma anche Coma_Cose, Willie Peyote, Aiello,

Fasma, Gaia, Gio Evan, Irama e Random. È interessante rilevare tuttavia che esiste un certo timore reverenziale nei confronti del festival, proprio alcuni tra i concorrenti più giovani in gara hanno presentato le canzoni linguisticamente più vicine alla tradizione canzonettistica, e anche i vincitori, i Måneskin, che hanno presentato una canzone rock – genere che per la prima volta si colloca al gradino più alto del podio – tutto sommato si collocano in un filone già ben definito nel corso degli anni '80, quello dei brani in apparenza trasgressivi, e che tuttavia sono già “linguisticamente stereotipici”^[39]; nella fattispecie, il modello stereotipico del brano è rintracciabile nel tema della ribellione, nell'ossessività del verso puntello (“*siamo fuori di testa, ma diversi da loro*”) e nell'uso abbondante di giovanilismi e gergalismi; elementi che mescolati insieme rendono la canzone adatta al pubblico cui si rivolgono, ma non per questo da considerarsi innovativa in senso assoluto. C'è qualche eccezione, come Max Gazzè e Willie Peyote, ma l'impressione è che tutti, anche gli artisti più giovani, siano ancora costretti a presentare canzoni *da festival*, sostanzialmente orecchiabili, non troppo impegnate, e linguisticamente tradizionali: molte di queste, infatti, non vivono che una stagione.

Note

1. L'elenco dei testi utilizzati per costituire il corpus è disponibile nel sito https://www.repubblica.it/dossier/spettacoli/sanremo-2021/2021/03/04/news/sanremo_2021_tutti_i_testi_delle_canzoni_in_gara-289026809/.
2. Consultato al link <https://www.ilfattoquotidiano.it/2021/02/24/sanremo-2021-lanalisi-dei-testi-il-festival-non-ama-piu-vince-la-mera-toccarsi-i-coglioni-e-le-13-ore-di-sesso/6111983/>.
3. Tomatis 2019, pp. 94-95.
4. Antonelli 2010, p. 50.
5. Segnaliamo che nel testo di Gio Evan il lemma compare anche due volte al plurale *amori*, nella locuzione *amori mai finiti*.
6. Per costituire questo piccolo glossario di frequenza ci siamo serviti del software *Terminus*, sviluppato dal gruppo di ricerca IULAterm dell'Università Pompeu Fabra di Barcellona (accesso al link <http://terminus.iula.upf.edu>).
7. Sull'argomento la bibliografia è ricca, si vedano Coveri 1996, pp. 21-22; Antonelli 2010, pp. 36-37; Zuliani 2018, pp. 27-29.
8. Per semplicità espositiva non si farà riferimento ai nomi dei parolieri, ma a quelli dei soli interpreti.
9. Di questi, solo due appartengono al modello di canzone convenzionale strettamente legato alla varietà linguistica sanremese, vale a dire quelli di Orietta Berti e di Arisa (cfr. Coveri 2021).
10. Cfr. Zuliani 2018, pp. 27-61.
11. *Secobarbital* è parola sdrucchiola che per ragioni metriche riceve l'accento anche sull'ultima sillaba (cfr. *infra*).
12. In questo caso peraltro l'apocope del verbo modale con reggenza diretta dell'infinito appare quasi obbligata.
13. Cfr. Coveri 2012.
14. Antonelli 2010, pp. 42-43.
15. Aiello, *Ora*.
16. Annalisa, *Dieci*.
17. Arisa, *Potevi fare di più*; in questa occasione la rima imperfetta è ottenuta attraverso una paronomasia apofonica.
18. Francesca Michielin / Fedez, *Chiamami per nome*.
19. Madame, *Voce*.
20. Gaia, *Cuore amaro*.

21. Irama, *La genesi del tuo colore*.
22. Malika Ayane, *Ti piaci così*.
23. Borgna-Serianni 1994, p. V.
24. Antonelli 2010, pp. 39-46.
25. *Ivi*, p. 45.
26. Cfr. anche Zuliani 2018, pp. 51-56 e Antonelli 2010, pp. 34-35.
27. Arcangeli 1999, pp. 92-93.
28. Si segnala che accanto a figure tradizionalmente poetiche e parapoetiche (nel caso di Noemi, Orietta Berti e Arisa) si collocano immagini più audaci, come “grattugio le tue lacrime / ci salerò la pasta” (Coma_Cose, *Fiamme negli occhi*) e “in un bosco di me / c’è un rumore incessante” (Madame, *Voce*). Cfr. Coveri 2021.
29. Mortara Garavelli 2018, p. 267.
30. Cfr. Antonelli 2010, pp. 49-50.
31. Cfr. Cartago-Fabbri 2016, pp. 269-270 e Podestà 2005, pp. 159-161.
32. Coveri 2021b.
33. Cfr. Coveri 2021.
34. Cfr. Telve 2010 pp. 729-730.
35. Simone 1996, p. 52.
36. Tomatis 2019, p. 92.
37. Coveri 2020.
38. Cfr. Coveri 2021.
39. Antonelli 2010, p. 236.

Nota bibliografica

- Antonelli 2010: Giuseppe Antonelli, *Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato*, Bologna, Il Mulino.
- Arcangeli 1999: Massimo Arcangeli, *Va’ dove ti porta Sanremo: la tomba della lingua. Uso e riuso espressivo nelle canzoni delle rassegne sanremesi delle edizioni 1996-1998*, in “Lingua Nostra”, LX, pp. 91-124.
- Borgna-Serianni 1994: Gianni Borgna, Luca Serianni (a cura di), *La lingua cantata: l’italiano nella canzone dagli anni Trenta ad oggi*, Roma, Garamond, 1994.
- Cartago-Fabbri 2016: Gabriella Cartago, Franco Fabbri, *La lingua della canzone*, in Ilaria Bonomi et al. (a cura di), *La lingua italiana e i mass media*, 2^a ed., Roma, Carocci, 2016, pp. 257-290.
- Coveri 1996: Lorenzo Coveri (a cura di), *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d’autore italiana*, Novara, Interlinea, 1996.
- Coveri 1996: Lorenzo Coveri, *Per una storia linguistica della canzone italiana*, in Id. (a cura di), *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d’autore italiana*, Novara, Interlinea, 1996, pp. 13-24.
- Coveri 2012: Lorenzo Coveri, *L’italiano e le canzoni* <<https://accademiadellacrusca.it/it/contenuti/litaliano-e-le-canzone/20>>, articolo in www.accademiadellacrusca.it, 27/1/2012.
- Coveri 2020: Lorenzo Coveri, *Che lingua fa, a Sanremo 2020?* <<https://ilbolive.unipd.it/index.php/it/news/che-lingua-fa-sanremo-2020>>, articolo in www.ilbolive.unipd.it, 7/2/2020.
- Coveri 2021: Lorenzo Coveri, *Linguistica leggera, anzi leggerissima* <<https://www.linguisticamente.org/linguistica-leggera-anzi-leggerissima/>>, articolo in www.linguisticamente.org, 22/3/2021.

- Coveri 2021b: Lorenzo Coveri, *Che lingua canta il Festival di Sanremo?*, articolo in www.lamialiguria.it.
- Mortara Garavelli 2018: Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, 1^a ed. digitale, Milano, Bompiani, 2018.
- Podestà 2005: Andrea Podestà, *Sempre la solita musica: Sanremo 2005*, in “Lingua Italiana d'Oggi”, II, 2005, pp. 143-169.
- Simone 1997: Raffaele Simone, *Esistono verbi sintagmatici in italiano?*, in “Cuadernos de filología italiana”, 3, 1997, pp. 47-61.
- Telve 2010: Stefano Telve, *Studi linguistici sulla canzone italiana*, in “Nuova informazione bibliografica”, 4/10, 2010, pp. 725-734.
- Tomatis 2019: Jacopo Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana*, Milano, Il Saggiatore, 2019.
- Turrini 2021: Davide Turrini, *Sanremo 2021, l'analisi dei testi: il Festival non ama più. “Vince la mer*a”, “toccarsi i coglioni” e le “13 ore di sesso”*, articolo in www.ilfattoquotidiano.it, 24/2/2021.
- Zuliani 2018: Luca Zuliani, *L'italiano della canzone*, Roma, Carocci, 2018.

Cita come:

Luca Palombo, *Sanremo 2021: note (linguistiche) su un ritornello collaudato*, “Italiano digitale”, XVII, 2021/2 (aprile-giugno)
DOI: 10.35948/2532-9006/2021.9563

Copyright 2021 Accademia della Crusca

Pubblicato con licenza creative commons **CC BY-NC-ND**