

## II LINGUAGGIO DELLA CANZONE NEGLI ANNI DEL SECONDO DOPOGUERRA

Nicola Cardia  
Università Comenius di Bratislava

Vorremmo attirare l'attenzione sul ruolo peculiare e significativo, svolto dalla canzone italiana nell'ambito del processo di diffusione dell'italofonia e dell'unificazione linguistica nazionale nel periodo compreso fra gli anni '50 e gli anni '60 del secolo scorso. Un'importanza questa, che viene concordemente sottolineata da numerosi linguisti, fra i quali ad esempio il De Mauro<sup>1</sup>.

Favorita dalla svolta epocale, rappresentata dalla nascita della televisione in Italia (3 gennaio 1954), La canzone italiana, a partire dall'inizio degli anni Cinquanta, era destinata a divenire, nel giro di pochi anni, una cartina di tornasole ed un'efficace cassa di risonanza degli umori, degli orientamenti e degli stessi mutamenti di gusto della popolazione italiana del dopoguerra; in una parola, uno degli strumenti più efficaci e singolari, al pari del cinema e della televisione e molto più della stampa, in grado di contribuire, in sensibile misura, ad un graduale avvicinamento (questo solo a partire dalla fine degli anni Cinquanta) del registro scritto della lingua ai moduli più usuali e concreti del parlato quotidiano. Ma com'era l'Italia<sup>2</sup> all'inizio degli anni '50?

In assenza ancora della televisione, la grande ed unica protagonista di quegli anni, come lo era stata prima e durante la guerra, è la radio, che diffonde il lunedì del 29 gennaio 1951 nella case degli italiani le prime note del festival di San Remo, destinato a diventare da lì a poco l'evento canoro e di costume più importante non soltanto a livello nazionale, ma forse anche mondiale. Per quanto concerne temi, contenuti e linguaggio della canzone di quegli anni, vi prevale ancora nettamente una sciropposa e stucchevole retorica patriottarda, intrisa di sentimentalismo. Gran parte di queste canzoni, che dominano le prime edizioni del festival di San Remo sono specchio dell'ideologia di un 'Italia "prevalentemente arcaica e rurale, i cui simboli sono la campana, il vespro e la collina" (G.Borgna).

Il linguaggio appare quanto mai sostenuto e aulico, ricco di vocaboli ricercati e rari, tipici dei piani alti della lingua, molti dei quali inevitabilmente preclusi alla comprensione di ampi strati della popolazione italiana, ancora semianalfabeta e dialettologa di quegli anni. Tutto ciò contribuisce a dare tutta la misura dello scarto rilevante, per non dire abissale, esistente, da una parte, fra i moduli propri della lingua scritta ufficiale, codificata nei testi scolastici, che costituisce l'impianto linguistico dominante della canzone italiana degli anni Cinquanta, (trasmessa ancora solo per radio come si è detto durante le prime edizioni del festival di San Remo), in contrasto con i moduli assai più semplici e colloquiali del parlato

<sup>1</sup> Osserva il De Mauro: "La canzone ha saputo cogliere le occasioni di colloquio con ceti estesi e multilingue, anzi precorrerle e secondarle potentemente. Nessuno stupore dunque che essa abbia un ruolo di primo piano, forse il massimo nello stratificarsi del nuovo folklore". (DE MAURO, in BORGNA, 1992: 34).

<sup>2</sup> Così Gianni Borgna, autore di quel prezioso spaccato storico e di costume che è *Storia della canzone italiana*, che citeremo più volte nell'ambito di questa nostra ricerca:

"Quella del 1951 è un'Italia povera, prevalentemente agricola, a basso livello di consumi, che ancora risente degli strascichi della guerra. Gli analfabeti (circa quattro milioni) sono più numerosi dei diplomati e dei laureati (che in tutto assommano a poco meno di 3 milioni e mezzo. La disoccupazione è in costante aumento. La Democrazia cristiana grazie alla vittoria del 18 aprile del '48, si è assicurata la maggioranza assoluta di seggi in Parlamento. Ciononostante, i governi diretti dalla Dc., fanno fatica ad arginare le tensioni sociali, che soprattutto nelle campagne si vanno facendo sempre più forti". (BORGNA, 1986: 136)

quotidiano, utilizzato da una massa di circa 26 milioni di utenti, abituati a comunicare quasi esclusivamente in dialetto, come emerge dall'indagine compiuta dal De Mauro.

In assenza ancora della televisione, l'unico tramite di diffusione della canzone tradizionale (sia per le tematiche che per i moduli linguistici adoperati) era dunque quella radio, che nonostante sia stata il "primo medium capace di sfondare il muro dei bassi redditi e di raggiungere più larghi strati della popolazione" (Coveri), appariva penalizzata sul piano linguistico dalle stesse caratteristiche della natura del parlato radiofonico con caratteristiche fortemente normative e standardizzate. In questo senso è possibile cogliere secondo noi una strettissima sintonia fra il linguaggio della canzone e quello dominante in quegli anni della radio, che promuoveva un uso particolare della lingua<sup>3</sup>.

Tutto questo ci dà forse la misura di tutta la distanza che separava l'uso spontaneo e informale della lingua, comune in quegli anni a gran parte della popolazione, e l'uso fortemente riflesso e formale della lingua dominante nel linguaggio radiofonico.

Assai meglio della radio<sup>4</sup> e della stampa invece la televisione da lì a qualche anno, come avremo occasione di sottolineare più avanti, avrebbe rappresentato per la canzone degli anni Cinquanta da una parte un potente effetto dirompente e di propagazione di massa, dall'altra avrebbe esercitato un'assai efficace azione linguistica, portando nelle case di eterogenee fasce di utenti un linguaggio assai più vario di quello radiofonico, esangue e monocorde, costituito, al contrario, da un ricco impasto di linguaggi e di moduli linguistici.

Scusandoci per questa breve ma necessaria digressione, che ci ha fatto deviare dal nostro percorso, portandoci a tratteggiare, almeno brevemente, nei suoi riflessi e implicazioni linguistiche, alcune delle caratteristiche salienti degli strumenti mediatici più importanti per la canzone italiana degli anni Cinquanta, riteniamo valga la pena di soffermarci a questo punto sul testo di una canzone, portata alla vittoria dalla cantante Nilla Pizzi in occasione del festival di San Remo del 1952, "Vola colomba". La canzone, che ripropone in verità ancora molti degli ingredienti dominanti, tipici della canzone nostalgica e patriottarda di quegli anni, che ritroviamo anche in altre canzoni, come ad esempio "Tamburino del reggimento" e "Campanaro" (1953), basate sul mito della patria e del focolare di provincia, non pare contenere a primo acchito particolari elementi di novità.

#### "Vola, colomba"

Dio del ciel, se fossi una colomba,  
vorrei volar laggiù, dov'è il mio amor  
che, inginocchiata, a San Giusto  
prega con animo mesto:

"Fa che il mio amore torni... ma torni presto"...  
fummo felici, uniti... e ci han divisi...  
ci sorrideva il sole, il cielo e il mar...

Noi lasciavamo il cantiere,  
lieti del nostro lavoro,  
e il Campanon... din... don... ci faceva il coro...

<sup>3</sup> Una lingua che appariva caratterizzata "da un periodare breve, senza inversioni sintattiche, esente da variazioni colloquiali, ricco invece di elementari parallelismi sintattici e fraseologici, di ripetizioni del soggetto e inoltre da una marcata atonia prosodica" (DE MAURO, 1984: 433-434).

<sup>4</sup> Osserva a questo proposito il De Mauro: "Il parlato televisivo, diversamente da quello radiofonico, non è monocorde, ma può variare da formulazioni semplici, di tipo cinematografico, alle formulazioni più complesse del discorso. Inoltre, le caratteristiche stesse del piccolo schermo, la sua materiale amovibilità, il suo accendersi e spegnersi a volontà dell'utente, fanno della televisione un'entità familiare: il rapporto con la televisione non ha com'è noto, né il carattere formale né le disattenzioni che caratterizzano il rapporto dell'utente con la radio." (DE MAURO, 1984: 437).

La lingua presente nel testo si presenta ricamata sul tessuto linguistico tradizionale, con un largo uso di stilemi aulici (ad es. "prega con l'animo mesto") associati a suggestivi passaggi ad effetto da serenata popolareggiante, con una marcata prevalenza sul piano delle funzioni del linguaggio di quella poetico-espressiva, già ampiamente collaudata e dominante nel genere delle canzonette di evasione di quegli anni. Ad un'analisi più approfondita, essa tuttavia, al di là del mielato e stantio involucro lessicale e delle macchinose strutture morfo-sintattiche convenzionali, di carattere arcaizzante, (che trovano riscontro nella martellante presenza di apocopi, come "ciel, mar, han") ridondanti nell'impianto linguistico della canzone, assimilato saldamente ai principi di un'ideologia rurale e conservatrice, di cui è tipico emblema il campanile ("il campanon" della canzone), rivela, tuttavia, a nostro avviso uno sforzo almeno larvato secondo noi di attualizzazione sul piano storico, che affiora dai versi: "...fummo felici, uniti ... e ci han divisi".

Alludiamo qui alla presenza nella canzone di chiari riferimenti alla cronaca del tempo e in particolare alla drammatica situazione di Trieste, divisa in quegli anni nella zona A (che comprendeva il territorio libero di Trieste, con amministrazione angloamericana) e nella zona B, comprendente la parte orientale della provincia di Gorizia, l'Istria e Fiume con amministrazione jugoslava.<sup>5</sup>

Questa volta non ci sentiamo di condividere senza riserve la tesi espressa da G.Borgna, quando nel lamentare il fatto che la canzone "Vola Colomba", al pari di altre canzoni dei festival del '52-'53 "gronda nazionalismo da tutti i pori", tende a dimostrare tutta l'infondatezza dell'argomentazione addotta dal giornalista Stefano Cervi sul settimanale "Sorrisi e Canzoni" nel '54 che "il festival di San Remo aveva eliminato di proposito le canzoni pseudopatriottiche".

Caratterizzate da una sostanziale assenza di chiari e immediati riferimenti alla cronaca quotidiana e ai numerosi e gravi problemi sociali di quell'epoca, è innegabile tuttavia che le canzoni degli anni Cinquanta si presentino per lo più come una stanca e banale rimasticatura di motivi provinciali e regionalistici, traboccanti di nostalgia, finalizzati al recupero di sentimenti puri e genuini, condensati ad esempio nell'immagine emblematica "in sere fredde e scure presso il fuoco del camino", e riconducibili alla «triade Dio-patria-famiglia» (Borgna).

Da qui il prevalente carattere di evasione della canzonetta degli anni Cinquanta, quale valvola di sfogo e mezzo di compensazione ai disagi e alle vicissitudini della vita quotidiana, quasi del tutto priva di riflessi degli avvenimenti di cronaca o delle tensioni politico-sociali di quegli anni.<sup>6</sup>

La canzone, o meglio la canzonetta degli anni Cinquanta, pare arenata in una sorta di immobile zona franca, di una provvidenziale oasi-rifugio, lontano dalla temperie e drammatici sconvolgimenti di quegli anni, per sfociare prevalentemente nella fuga o se si preferisce nella regressione verso il sogno e la struggente nostalgia di un tempo ormai irrimediabilmente perduto. "Era il tempo in cui Berta filava, filava, filava ed il cuore sognava... Nel mondo senza scompiglio forse si stava assai meglio, col lumicino a petrolio e un fior che bello donare un bacio d'amor..." diceva non a caso una delle canzoncine più popolari di quegli anni, "Berta filava" del 1954.

Un altro esempio tipico della retoricità e artificiosità della canzone degli anni '50, distante anni luce dall'agitata realtà storica di quegli anni, può essere offerto dalla canzone del

<sup>5</sup> "L'acuta tensione sfociò in sanguinosi episodi di violenza e " il 4.novembre 1953 a Trieste contro una manifestazione nazionalistica la polizia civile al comando degli Alleati interviene ferendo 15 persone e arrestandone 17". (*Storia d'Italia*, 1991: 563).

<sup>6</sup> "La canzonetta di un'Italia nuova, uscita con fierezza dalla Resistenza e dalla sconfitta del fascismo, resta quella di prima, il patrimonio ludico-ricreativo riservato democraticamente a tutti, anche se il coro reale di regine e reucci della canzone, è rappresentato almeno quello soprattutto dalle classi umili." (BORGNA, 1986: 68).

1954, classificatasi al terzo posto “E la barca tornò sola”, storia di tre fratelli pescatori che avevano una mamma «bianca», una barca «nera» e «tre cuori ancora da creatura». A colpire qui l’attenzione è soprattutto il verso, alquanto farraginoso e oscuro nella sua singolare ambiguità “Il legno dell’incognita straniera cercava aiuto in tutto quell’orrore”. Un’oscura sineddoche questa, del legno per barca, appesantita per di più dall’arcaismo “incognita”, che induceva forse la maggioranza della gente a pensare, “in anni pieni di rigurgiti e pulsioni nazionalistiche, a qualcosa di simile alla flotta del nemico” (Borgna).

Non è certo un caso che quell’edizione del festival di San Remo venisse vinta da una canzone perfettamente in linea con la tradizione melodica italiana “Tutte le mamme”, portata al successo dal cantante Achille Togliani, “giunto – come scriveva allora la rivista Tv sorrisi e Canzoni – in compagnia della mamma che lo segue trepidante, perchè Achille non sta bene”.

Della fatica di vivere, dell’Italia reale nelle canzoni non c’è alcuna traccia,<sup>7</sup> nonostante gli anni Cinquanta siano per l’Italia anni di importanti trasformazioni, di conflitti sociali e di catastrofi naturali, (l’alluvione del Polesine), e soprattutto, verso la fine degli anni Cinquanta, dell’avvento del cosiddetto boom economico e delle conseguenti ondate migratorie dal meridione d’Italia verso il nord<sup>8</sup>.

Il cinema degli anni Cinquanta, da parte sua, in attesa dell’imminente grande stagione del cinema d’autore e della commedia all’italiana, si è ormai lasciato alle sue spalle la grande stagione del neorealismo di R. Rossellini, di V. De Sica e del primo Visconti del film “Bellissima” e “La terra trema”, raggiungendo nel film kafkiano di De Sica “Umberto D” (1952) il suo massimo punto d’arrivo.

La canzone degli anni ’50 si presenta perciò sottomessa e asservita, sia nella tematica che nel linguaggio, all’ideologia della conservazione e alla parola d’ordine del disimpegno: pronta a fornire messaggi sempre evasivi e rassicuranti anche di fronte agli avvenimenti più drammatici e disperati. Tale ideologia basata sull’arte di tirare a campare, tanto c’è rimedio a tutto, ci pare presenti, a pensarci bene, sconcertanti analogie con il contenuto di una famosa canzoncina del ’38, che diceva: “Se gli affari non van bene / e la ditta va in rovina/ facci una fischiatina...”.

Nello stesso tempo, se scorressimo rapidamente almeno i titoli delle canzoni più famose di quegli anni presentate a San Remo, fino al 1958, anno della rivoluzione canora attuata da D. Modugno, il repertorio basato su titoli, come ad esempio spiccano su tutti “Aprite le finestre”, “La vita è un paradiso di bugie”, “Corde della mia chitarra”, “Usignolo” e “Casetta in Canada”, riteniamo basti a testimoniare chiaramente la tenace resistenza dell’antico filone del canto melodico, che si nutre nell’intero arco degli anni ’50, in una felice alleanza di segno ideologico, soprattutto del miraggio di un’antistorica fuga nella dimensione idilliaca della campagna, nel porto rassicurante di un piccolo, antico focolare, al riparo dalle radicali trasformazioni sociali di quegli anni. Questa stagione della canzone italiana, sterile e stantia sia nei contenuti che nei toni del linguaggio paludato e gonfio di retorica, pare culminare negli accenti narcisistici di uno dei suoi massimi protagonisti, trionfatore delle ultime edizioni di San Remo, il reuccio della canzone italiana Claudio Villa. A questo

<sup>7</sup> “La canzone degli anni ’50 almeno fino al 1958, anno della svolta con “Volare” di Modugno, appare pertanto caratterizzata da una sconcertante smemoratezza, tende cioè ad ignorare la cronaca e a dipingere un mondo immobile e astorico pieno di buoni sentimenti”. (COVERI, 1984: 77).

<sup>8</sup> Quella dell’Italia del 1954 (l’anno della nascita della televisione) è “un’Italia con due milioni di disoccupati, con un reddito medio pro-capite di 258.000 lire, con poco meno di settecentomila di automobili in circolazione. Il prezzo medio di un televisore da 14 pollici è di 160.000. Nel febbraio di quell’anno i telecabbonati sono ancora solo 24.000, ma cinque anni più tardi diventeranno 20 milioni. Per il momento solo il 5 per cento possiede un televisore proprio, il 15 per cento frequenta le case di amici, l’80 per cento assiste agli spettacoli in locali pubblici. Gli italiani privilegiano ancora la radio (i cui abbonati sono 4 milioni e mezzo) e il cinema (nel 1953 gli spettatori dei 10.000 cinematografi italiani sono stati la bellezza di 800 milioni, per un incasso di 92 miliardi)”. (BORGNA, 1992: 75).

proposito ci sembra di poter rilevare una perfetta, quanto sconcertante sintonia fra il linguaggio altisonante e ampolloso di una canzone, del tutto avulsa dalla vita e dalla lingua comune di ogni giorno e le arroganti dichiarazioni ai giornalisti fornite dal reuccio, subito dopo la vittoria conseguita al festival della canzone del 1957: "Giunto alle più alte sfere della popolarità, ho provato a piegarmi dall'alto del piedistallo su cui mi hanno fatto assidere, per guardarmi intorno e scendere fra di voi...". Parole queste, che trasudanti di retorica come sono, ci sembrano però perfettamente in rima con i versi della sua canzone "L'illusione mi sussurrava, la speranza mi confortava... Poi nel cielo del cuore mio, dopo il sole discese il buio e un addio ci salutò...".<sup>9</sup> Alla luce di queste considerazioni, sarebbe difficile respingere l'impressione che la canzone italiana, almeno fino ai tardi anni Cinquanta risulti del tutto destituita dall'importante funzione storica, che invece le sarebbe spettata più avanti nel tempo, di fornire attraverso i testi una sorta di efficaci e suggestivi "traduttori culturali, capaci di utilizzare le esperienze letterarie più avanzate come le novità linguistiche più ardite".<sup>9</sup>

Di fronte ad una situazione di preoccupante stallo, al quale pare condannata la canzone italiana, schiacciata da insopportabili cascami melodrammatici e da una sconcertante povertà di elementi di novità, specchio di uno sconcertante asservimento alla tradizione, giunge del tutto inaspettata, come un fulmine a ciel sereno, la svolta epocale di D. Modugno nel festival Sanremese del 1958. La canzone "Nel blu dipinto di blu" del cantautore pugliese (il quale aveva già al suo attivo "alcune splendide canzoni in dialetto, un impasto di pugliese e di siciliano (ad es. "Lu pisci spada"), che presentava sotto il profilo del ritmo, "non pochi punti di riferimento col rock americano, col rhythm and blues e, in particolare con la musica dei Platters" (Borgna), presentava soprattutto parole vagamente surrealiste, liberatorie, travolgenti.

Rispetto a tutte le canzoni precedenti, "la canzone di Modugno - scrive G. Borgna - ne costituiva l'antitesi e faceva finalmente giustizia delle tante mamme, delle corde della mia chitarra, dei vecchi scarponi, di tutte quelle cose false, che impedivano alla nostra canzone di rinnovarsi."<sup>10</sup> Ma quali erano sul piano linguistico i presupposti e i principali ingredienti di questo straordinario successo musicale? Anzitutto, secondo noi, un netto e clamoroso abbassamento del registro stilistico e linguistico, in direzione del parlato quotidiano, nella realizzazione di un impasto linguistico del tutto inedito, contemperando e fondendo in un mirabile equilibrio le esigenze melodiche del paroliere e la libertà artistica del poeta, "le prepotenti esigenze innovative e quelle della tradizione del genere, che opera come memoria di sé, fortemente conservativa" (Bandini).

### Modugno-Migliacci

#### "Nel blu dipinto di blu" (1958)

Penso che un sogno così non ritorni mai più  
mi dipingevo le mani e la bocca di blu,  
poi d'improvviso venivo dal vento rapito  
e incominciavo a volare nel cielo infinito...

Volare... oh, oh!...

Cantare... oh, oh, oh, oh!

Nel blu dipinto di blu,  
felice di stare lassù.

E volavo, volavo felice più in alto del sole e ancora più su,  
mentre il mondo pian piano spariva lontano laggiù,  
una musica dolce suonava soltanto per me...

La svolta canora si realizza, nonostante la perdurante presenza di labili tracce, sul piano linguistico, di echi aulici, ("Ma tutti i sogni nell'alba svaniscono perché, quando tramonta la luna li porta con sé"), mutuati dalla dominante tradizione linguistica di genere

<sup>9</sup> COVERI (1987: 74).

<sup>10</sup> BORGNA (1986: 109)

aulico di quegli anni, sulle quali ci sembra tuttavia nettamente prevalere il massiccio impiego di cadenze assai più piane e colloquiali. Non c'è dubbio pertanto che il 1958, quando esplose davanti alla platea Sanremese l'urlo di libertà di Modugno (che non certo a caso si ripresenterà nella successiva edizione del 1960 con la canzone dal titolo assai eclatante "Libero") rappresenta "la data chiave della storia linguistica e non della canzonetta" (Coveri), che deraglia<sup>11</sup> una buona volta, aggiungiamo noi, dall'antico binario della tradizione melodrammatica. Questa continuerà tenacemente a resistere<sup>12</sup> su un binario parallelo, contrapponendo così nel 1958 al grido trasgressivo della rivoluzione canora di Modugno i versi esangui e sciroposi della canzone "l'Edera", interpretata dalla cantante Nilla Pizzi: "...son qui, tra le tue braccia ancor, / avvinta come l'edera... / Son qui, respiro il tuo respiro/ son l'edera legata al tuo cuor...".

A maggior ragione se si considera—alla luce dei dati raccolti dal De Mauro — che la percentuale degli analfabeti nell'Italia meridionale e insulare nel 1961 era ancora superiore al 20%. Qual era dunque quest'Italia della fine degli anni Cinquanta, che mostrava di recepire immediatamente il messaggio di questa rivoluzione canora, dalla quale traspariva subito la novità di un linguaggio assai più familiare e genuino, dai moduli assai più semplici e andanti, inaugurato da Modugno? Quali sono i collegamenti storici e i punti di riferimento socioculturali della canzone 'nuova' con la situazione del paese verso la fine degli anni Cinquanta? Durante gli anni Cinquanta il prodotto lordo nazionale registra un incremento medio annuo del 5-6 per cento, mentre la produzione industriale aumenta ad una media di circa il 10 per cento annuo. L'indice di produttività è tra i più alti d'Europa<sup>13</sup>.

Va detto tuttavia che questi dati non rispecchiano la situazione dell'intera economia, ma si riferiscono solo alla parte più o meno avanzata e pronta ad un ulteriore sviluppo<sup>14</sup>.

Intorno alla fine degli anni Cinquanta, in coincidenza con l'esplosione del boom economico, le aziende settentrionali, private e di stato, anziché investire direttamente nel Mezzogiorno, contribuendo direttamente al suo sviluppo industriale, preferivano assumere la loro manodopera fra i disoccupati meridionali.

Se ci sembra forse eccessivo e alquanto faziosa l'affermazione di G. Borgna che "le aziende del nord avevano tutto l'interesse a mantenere il Mezzogiorno nella povertà e nello sfacelo", non va certamente sottovalutato il problema oggettivo della mancanza nel meridione di mercati e la mancanza di fonti di energia, necessarie ad esempio all'industria

<sup>11</sup> La rivoluzione canora attuata da Modugno non era certo sufficiente, come si è detto, a cancellare d'un colpo il sensibile ritardo del linguaggio della canzone ancora saldamente ancorato alla "tradizione di contenuti patriottardo-rurali, e di detriti del linguaggio del melodramma, non solo rispetto al quadro sociolinguistico del paese, ma anche rispetto allo steso linguaggio poetico postrepuscolare". (BORGNA, 1992: 122). Un ritardo assai evidente, sotto l'aspetto dell'incidenza sulla situazione linguistica italiana, che la canzone degli anni Cinquanta denuncia anche ad esempio nei confronti del cinema, che è stato, come dice ancora il De Mauro, "la prima fonte di conoscenze della lingua italiana".

<sup>12</sup> In questo senso appare innegabile che come fenomeno linguistico e di costume di carattere mediatico, la canzone denunci durante gli anni Cinquanta un forte ritardo, rispetto al cinema, alla radio e alla televisione, "nel rendere normale e quasi quotidiana la presenza di modelli linguistici italiani più facilmente assimilabili in ambienti regionali e sociali in cui il dialetto aveva prima dominato senza contrasti". (BORGNA, 1986: 79).

<sup>13</sup> "Le ferie, importante conquista sociale dei lavoratori, durano al massimo 15-20 giorni, e nella maggioranza dei casi vengono utilizzate per arrotondare i redditi con qualche lavoro extra. La villeggiatura vera e propria è ancora beneficio quasi esclusivo delle donne. Inoltre l'ammodernamento degli impianti industriali e i bassi livelli salariali, facendo diminuire il costo del lavoro, rendono competitivi sui mercati esteri i prezzi italiani e provocano una notevole espansione delle esportazioni". (BORGNA, 1986: 102).

<sup>14</sup> Osserva a questo proposito il Kogan: "Interi settori dell'economia italiana erano esclusi da questo quadro e si trovavano in una condizione di sottosviluppo. L'agricoltura, che ancora assorbiva la maggior parte della manodopera, nonostante i suoi continui sforzi di miglioramento, raggiungeva solo risultati marginali. L'aumento di ricchezza risultante dallo sviluppo e dall'ammodernamento veniva riversato in nuovi investimenti o in sempre maggiori consumi nelle aree urbane industriali e commerciali, che divenivano sempre più prospere. Il risultato fu che il divario fra le due Italie, anziché diminuire si allargò". (KOGAN, in BORGNA, 1986: 77).

automobilistica, sufficienti ragioni, queste, per preferire la concentrazione dei suoi investimenti più vicino a casa. In questo particolare contesto storico, che si presenta alla fine degli anni Cinquanta sotto il segno di una rapida industrializzazione del settentrione, occorre segnalare il fenomeno di un incremento eccezionale della popolazione nei centri industriali, il cosiddetto triangolo industriale (Genova-Torino-Milano), verso cui è diretto l'esodo di ampie masse di lavoratori, provenienti dalle zone rurali del mezzogiorno. Così ad esempio, durante il decennio 1951-1961 la popolazione di Milano e di Torino, massimi epicentri di attrazione degli immigrati italiani, aumenta rispettivamente del 24 per cento e addirittura del 42 per cento.

Proiettando questi dati statistici e coordinate sociologiche sul versante linguistico, che rappresenta la nostra chiave privilegiata di interpretazione del fenomeno della canzone italiana, va ricordato per inciso che la portata degli effetti dell'imponente fenomeno di osmosi verificatasi sul piano linguistico nelle grandi città del settentrione industrializzato, non ha interessato soltanto gli otto milioni di immigrati, ma i diciassette milioni di persone che in tali città risiedono<sup>15</sup>. Gli effetti linguistici delle migrazioni interne (di cui troviamo parecchi importanti riflessi nei testi dei cantautori degli anni Sessanta) saranno destinati ad esercitare una spinta diretta e assai potente in direzione del progressivo regresso dei dialetti e verso l'adozione di varietà regionali dell'italiano, che trovano un forte impulso proprio nel massiccio fenomeno di osmosi regionali, che coinvolge reciprocamente sia la percentuale di immigrati che la massa dei residenti, sia nelle grandi città che nei centri urbani più piccoli.

Così come il nuovo cinema d'autore a partire dai primi anni '60 si rivelerà pronto a recepire, ad esempio con Visconti nel film "Rocco e i suoi fratelli" del 1960, i drammatici effetti, sia sul piano umano e sociale che su quello linguistico e culturale, dell'impatto di una famiglia di contadini lucani, trasferitasi a Milano in cerca di lavoro, in maniera analoga la canzone italiana dell'inizio degli anni Sessanta parrà finalmente destarsi dal lungo letargo della «smemoratezza storica» (Coveri), rivelando una crescente attenzione critica verso la cronaca e le profonde trasformazioni sociali e linguistiche, che si verificano in Italia durante i primi anni del cosiddetto miracolo economico, creando le premesse per l'avvento della canzone d'autore degli anni Sessanta.

### Resumé

Ciel'om tohto príspevku je poukázat' na významnú úlohu, ktorú zohrali pesničky v rámci procesu jazykového zjednotenia počas päťdesiatych rokov XX. storočia, keď obdobie s procesom, ktorý prebiehal napr. v kinematografii, došlo k významnému zvratu, čo sa týka tak obsahovej ako aj jazykovej roviny tohto žánru. Snažil som sa priblížiť významné miesto, ktoré pesničkám historicky prislúcha v rámci šírenia italofónie a postupného zblížovania dvoch protichodných rovín, spisovného a hovorového jazyka a to v dobe, keď značná časť talianskeho obyvateľstva bola ešte negramotná a prevažne dialektofónna.

<sup>15</sup> Osserva a questo proposito il De Mauro: "Dal punto di vista linguistico, l'effetto di osmosi non ha interessato solo chi arrivava in città, ma anche chi vi risiedeva: non solo gli idiomi dei centri di immigrazione hanno perduto parlanti, ma anche quelli dei centri maggiori si sono visti indeboliti nella loro tradizionale base di parlanti, questi essendo stati costretti a venire a compromesso con i nuovi arrivati. Persino in un piccolo centro come Pettinengo negozianti e compagni di lavoro in presenza di immigrati (specie se del centro e del Sud), abbandonano la parlata biellese o locale e passano all'italiano, riservando il dialetto al rapporto coi sicuramente nativi" (DE MAURO, 1984: 73).

The aim of the contribution is to point out the important role songs played within the process of language unification in the 1950 s. in Italy, when similarly, in the cinematography, there was an important reversal, as to the content and linguistic level of this genre. I have tried to elucidate the important role to which songs belong from the historical point of view within the spread of Italophony and the gradual understanding of two antagonistic areas, literary and spoken, and this is in the era when a considerable part of the Italian population was illiterate and mainly spoke in dialect.

### Bibliografia

- BORGNA, G., S. DESSI (1977), *C'era una volta una gatta, i cantautori degli anni '60*. Roma: Savelli.
- BORGNA, G. (1986), *Le canzoni di San Remo*, Roma, Bari: Laterza.
- BORGNA, G. (1992), *Storia della canzone italiana*. Milano: Oscar Mondadori.
- COVERI, L. (1984), "Le canzonette e la lingua italiana". In: *Il Secolo XIX*, 14 giugno 1984.
- DE MAURO, T. (1984), *Storia linguistica dell'Italia unita*. Roma, Bari: Laterza.
- FRACASTORO MARTINI (1951), "La lingua e la radio". In: *Italiano oltre*, 2/87, Firenze: La nuova Italia editrice.
- MILA, M. (1969), *Cronache musicali*. Torino: Einaudi.
- PASOLINI, P. P. (1972), *Canzoniere italiano*. Milano: Garzanti.
- Storia d'Italia* (1991). Novara: Istituto geografico De Agostini.