

«QUI NON SI CANTA AL MODO DEL POETA». APPUNTI SU ASPETTI METALINGUISTICI, METAMUSICALI E INTERTESTUALI NELLE CANZONI DI RODOLFO DE ANGELIS*

Edoardo Buroni

1. L'ESTROSA PROLIFICITÀ ARTISTICA DI UN "PAROLIBERO FUTURISTA"

I primi decenni del secolo scorso hanno visto la diffusione di mezzi di registrazione e di riproduzione sonora che hanno progressivamente ma radicalmente cambiato il modo di creare, fruire e conseguentemente concepire la musica¹. Ciò è particolarmente evidente a proposito della canzone, genere di ampia divulgazione e spesso "di consumo", ma al contempo praticato anche da autori e interpreti di indubbio spessore artistico-culturale e dunque meritevoli di attenzione²: è questo il caso di Rodolfo De Angelis (nome d'arte di Rodolfo Tonino, Napoli 1893 – Milano 1965), uomo di spettacolo di rara versatilità e di estroversione incontenibile, oggi quasi dimenticato ma figura centrale in Italia nel panorama culturale e in particolare canzonettistico nel periodo compreso almeno dalla fine degli anni Venti al secondo conflitto mondiale³. A lui si devono, ad esempio, la nascita della Discoteca di Stato (oggi Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi)⁴, alcuni interessanti saggi sul contesto culturale e storico del periodo in cui visse e operò⁵, e le registrazioni, negli anni Venti, delle voci di personalità italiane importanti in ambito politico e culturale.

Tra costoro merita di essere qui ricordato almeno Filippo Tommaso Marinetti⁶, con cui De Angelis scrisse il manifesto del Teatro della Sorpresa⁷ e a cui restò legato anche una

* Al nonno Marco e alla nonna Carmen, che certamente ne avranno conosciute e cantate molte.

¹ Cfr. i fondamentali Monteleone, 1976 e Isola, 1990, oltre a Cavallo, 1994, Prato, 2010 (in particolare pp. 187-253), Colombati, 2011: 303-516, Lanotte, 2014 e De Benedictis, 2015, Facci, 2017: 642-646; più in generale, cfr. Fabbri, 2008: 9-13 e 59-63.

² Per l'importanza dello studio, anche linguistico e testuale, delle canzoni nella ricostruzione storica, sociale, culturale e politica si segnalano ad esempio Pivato, 2002 e Peroni, 2005.

³ Cfr. Borgna, 1985: 75-76, Godoli, 2001: II, 1180, Lombardi, 2009: 105, Liperi, 2011: 94-95, Colombati, 2011: I, 449-455.

⁴ Cfr. De Angelis, 1960, Rossetti, 1990, Cerchiari, 2003: 59-60 e Cavallari-Fischetti, 2014: 103-126.

⁵ Cfr. De Angelis, 1940, 1958 e 2007.

⁶ Sempre in Cavallari-Fischetti, 2014 si trova la registrazione effettuata da De Angelis de *La vittoria delle parole in libertà futuriste* declamata da Marinetti (trascritta alle pp. 149-150; cfr. anche la presentazione alle

volta abbandonato il palcoscenico di prosa: quello del caposcuola futurista è infatti un nome che compare esplicitamente nella strofa “partenoepa” della *Canzone tirolese* (1932)⁸ («In un grande ristorante, / aver visto con diletto, / gran poeta Marinetti, / che mangiava maccheron [cantato ‘maccaron’]!»), e in un passaggio di *Figure e figurine* (1937) esso viene associato a quelli di D’Annunzio, Mascagni, Ojetti, Marconi, Balbo, Ciano, Badoglio, Graziani e Vittorio Emanuele; né è irrilevante che la copia a stampa dello spartito per canto e pianoforte di quest’ultima canzone conservata presso l’ICBSA, oltre ad avere evidenziati i versi in oggetto, riporti in copertina la seguente dedica scritta a penna dall’autore: «Per il maestro Virgilio Mortari⁹. / Futurismo». E sempre negli anni Trenta il principale esponente del futurismo scriveva e autografava la seguente dedica per una cartolina promozionale e commerciale de *La Voce del Padrone*: «Caro De Angelis / Il tuo disco di parole orchestrate *Signora dal Cagnolino / Nel Parapàpà* è originalissimo / *F.T. Marinetti*»¹⁰, in cui per altro la sostanziale ambiguità di giudizio potrebbe essere ricondotta al fatto che Marinetti non aveva ancora ascoltato i brani o ad un non pieno apprezzamento per il disco; ma si sa che Marinetti era un soggetto avvezzo a mettersi in mostra e a promuovere i suoi sodali anche in maniera strumentale.

De Angelis si era dunque avvicinato al movimento futurista¹¹, e anche a questo vanno ricondotti lo sperimentalismo e l’esuberanza spesso dissacranti e stranianti che contradd-

pp. 97-99), e in rete è possibile ascoltare alcuni stralci del Manifesto del Teatro di Varietà marinettiano nell’interpretazione di De Angelis (cfr. <https://youtu.be/CmPHbm9CSRI>). Per Marinetti si rimanda inoltre almeno a De Maria, 1996 e a Baldissonne, 2012.

⁷ Cfr. Lombardi, 2009: doc. 33 nell’appendice dei Manifesti e, più in generale, Caruso-Longone, 1979 (con una tipica foto ironica di De Angelis in copertina) e Verdone, 1988. Per l’ampia raccolta dei manifesti e dei principali pronunciamenti programmatici del futurismo (diversi dei quali importanti anche per ciò che si dirà più avanti soprattutto a proposito di poesia e musica) si rimanda a Caruso, 1980; a questo proposito si segnala anche l’interessante progetto lessicografico dell’Accademia della Crusca consultabile al sito <http://futurismo.accademiadellacrusca.org/index.asp>.

⁸ Cfr. <http://www.canzoneitaliana.it/canzone-tirolese-10515.html>. Purtroppo la cronologia e la stessa individuazione delle canzoni di De Angelis (o di quelle da lui eseguite) e delle loro incisioni sono spesso caratterizzate da un tasso di dubbio, ostica o addirittura impossibile definizione, aggravato dal fatto che non sempre si riesce a distinguere gli inediti da ciò che è stato pubblicato, gli abbozzi dalle versioni definitive e la coesistenza di un medesimo brano con titoli differenti (perché pubblicato o inciso in anni diversi o per etichette concorrenti): le stesse catalogazioni ufficiali, o quelle reperibili da fonti più o meno fededegne, o le omettono, o forniscono dati contraddittorii, o propongono datazioni indicative e congetturali; ad ogni modo la questione è abbastanza marginale ai fini del presente contributo, per cui nelle pagine che seguono si eviterà per lo più di fornire dati al riguardo. I rimandi alle registrazioni sonore, spesso indispensabili per comprendere appieno quanto si verrà dicendo, faranno riferimento quasi esclusivamente al Portale della Canzone Italiana; ma in rete sono variamente reperibili molte altre incisioni dell’autore non divulgate dalla piattaforma telematica progettata col supporto del MiBACT e, attraverso di esso, dell’Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi (ICBSA).

⁹ Musicista attivo appunto nell’orbita futurista e che aveva collaborato con De Angelis al Teatro della Sorpresa: cfr. Bernardoni, 2012.

¹⁰ Un esemplare è conservato presso l’ICBSA, che conserva il fondo “Rodolfo De Angelis”; il materiale ivi contenuto, indispensabile per il presente lavoro, è stato consultato in forma digitalizzata grazie alla gentile collaborazione della dott.ssa Antonella Fischetti, a cui va tutta la mia riconoscenza.

¹¹ Su cui si rimanda almeno, oltre a quanto è stato o verrà variamente citato in nota, a Caruso-Martini, 1974, Piscopo, 1976, Nicolodi, 1984: 72-119, Salaris, 1985, Bonito Oliva, 1986, Verdone, 1986, De Felice, 1988, Fantasia-Tallini, 2004: 23-39 e 153-187, Pedullà, 2010, Nazzaro, 2011, Afribo-Soldani, 2012: 70-75, Poli-Melosi, 2013, Nicolodi 2017 e 2018: 13-27.

distinguono la sua vasta produzione; una creatività che, influenzata anche dal gusto dell'avanspettacolo a lui coevo e di cui lui stesso fu protagonista, si misurò col teatro, col giornalismo, col cinema, con la poesia, con la pittura, con la saggistica e – soprattutto – con la musica: Rodolfo De Angelis fu infatti variamente paroliere, compositore ed esecutore di circa quattrocento canzoni, la maggior parte delle quali composte e incise negli anni Trenta e nei primissimi anni Quaranta. La sua palese adesione al fascismo – per quanto progressiva e non priva di una certa autonomia di giudizio conforme ad un personaggio così fuori dagli schemi – e l'esaltazione della figura del Duce¹² comportarono poi, nel periodo postbellico, una battuta d'arresto sul fronte creativo e un forte calo di popolarità; e forse l'aver De Angelis solamente sfiorato la musica "colta" ha fatto sì che non si valorizzasse a sufficienza, nel suo come in altri casi, quanto le varie correnti in qualche modo riconducibili al futurismo produssero nei primi decenni del secolo scorso al di là dei proclami più espliciti e dei contesti più ufficiali¹³. Né evidentemente la memoria dell'autore presso i posteri si è giovata di alcune collaborazioni giornalistiche post-belliche¹⁴ o delle riprese di alcune sue canzoni da parte di artisti come Paolo Poli, Raffaella De Vita e Renzo Arbore; ma probabilmente una delle ragioni di tale oblio è anche dovuta al fatto che lo stile e i contenuti tematici di De Angelis erano molto legati al ventennio della sua maggior produttività, mentre non sembra di ravvisare un'evoluzione creativa tale da garantirgli maggior successo anche nei primi decenni repubblicani.

Eppure la fama di De Angelis negli anni Trenta e Quaranta era indiscussa, e non solo nel nostro Paese: lo dimostrano ad esempio alcune sue tournées all'estero e le pubblicazioni di suoi brani effettuate dall'editore Ricordi per il mercato del Nuovo Mondo e in particolare per l'Argentina. Non solo, ma già al 1933 risale uno schizzo dell'arte di questo autore ed interprete che ne mette in luce in un modo tuttora validissimo ed efficace,

¹² Singolare l'interpretazione edulcorata e parziale che ne dà Borgna, 1985, malgrado si tratti di uno studio fondamentale che già proponeva alcuni spunti di approfondimento di cui ci si è giovati anche per il presente contributo; notevole infatti la sintesi efficacissima che con poche pennellate illustra in modo completo e chiaro la fisionomia del De Angelis artista: «L'uomo medio della classe media negli anni della grande crisi e, in Italia, dell'apogeo del fascismo: questo è il soggetto dell'arte di De Angelis. Ma quello del futurista napoletano è uno dei casi in cui, più del soggetto, conta lo stile. Uno stile ricco di invenzioni metalinguistiche, di riflessioni sulla canzone, di uso di tutti i possibili apporti musicali, dalla lirica alla sinfonica al jazz» (pp. 75-76); sfumato pure il giudizio di Cavallo-Iaccio, 2003: 22. Ben più convincente e condivisibile è piuttosto la sottolineatura di certe ambiguità e di probabili ironie anche nei confronti del regime come proposto da Colombati, 2011: I, 449-451. Per un quadro più generale dei rapporti tra il movimento futurista e il contesto politico coevo cfr. De Felice, 1988 e D'Orsi, 2009.

¹³ Emblematica al riguardo l'assenza di una voce dedicata a De Angelis nel *Dizionario biografico degli Italiani* e di altre biografie monografiche sul suo conto. Analogamente, colpisce la sua assenza in lavori approfonditi di studiosi autorevoli o in pubblicazioni più divulgative ma ugualmente meritevoli (ad esempio Rescigno, 1982 e Gervaso, 1983), perfino quando si tratta di temi in cui menzionare De Angelis sarebbe stato prevedibile se non opportuno.

¹⁴ Si segnala quella con il *Corriere d'informazione* per cui De Angelis attese anche alle rubriche «Vocabolario B. E.» e «Come parliamo oggi»; in quest'ultima è apparso nel 1962 un articolo intitolato – significativamente – «Il cantautore»: al riguardo va segnalato che per questa voce l'Enciclopedia Treccani, pur senza rimandare ad un lemma specifico a lui dedicato, sottolinea come tale figura di artista, anche se il sostantivo entrò nell'uso più tardi, «si possa far risalire al teatro rivista degli anni 1930-40, e in particolare alla produzione di R. De Angelis (nome d'arte di R. Tonino), R. Balzani e O. Spadaro». Sulla questione (lessicale) cfr. anche Fabbri, 2008: 94-100.

anche sotto il profilo linguistico, i tratti peculiari e l'imprescindibile legame che essi intrattengono con l'estetica futurista:

Rodolfo de [sic] Angelis è il più facile e il più «ascoltato» canzoniere italiano. Non dobbiamo presentarlo al pubblico di «Vita Femminile» che, con la grandissima maggioranza degli italiani, apprezza e gusta le sue canzoni, nei versi e nelle musiche ora delicatamente malinconiche ora acutamente umoristiche. [...] un'arte che è limitata ad un genere e ad una speciale sintesi, ma entro questi limiti, raggiunge bene spesso la perfezione e la grazia del piccolo capolavoro. De Angelis è prima di tutto un umorista poi un poeta, poi un arguto inventore di motivi e modi musicali che seguono e interpretano, commentandole[,] le sue canzoni. Ed è inoltre una vera tempra di «canzoniere» nel senso più lato della parola. Egli è sempre a contatto con gli avvenimenti del giorno, che colpiscono immediatamente la sensibilità della folla. È il naturale commentatore di cotesti fatti ed eventi, un sorridente e cantante chiosatore che cava da ogni cosa il suo riferimento migliore, il significato ottimista, e, infine, il succo umoristico. [...] In genere la copiosa produzione di Rodolfo de [sic] Angelis è impegnata in un umorismo sano e arioso, integro e originale. Quest'artista ha una vena fresca e vivace che gli permette di definire in lievi e perfetti profili quanti aspetti della vita moderna gli si presentino agli occhi. Né va dimenticata la produzione più cara al cuore del suo autore, quella che piglia nascita dalla più profonda e armoniosa sensibilità del poeta e musicista, napoletano di temperamento, di linguaggio[,] di tradizione. Vogliamo dire quelle canzoni che, pure scritte in lingua, una lingua tersa, semplice, efficace, sono filiate direttamente dalla melodiosa linfa del canto napoletano. [...] Le musiche che per le canzonette umoristiche sono armonizzate arditamente, si servono di onomatopée argute e improvvise, di originalissimi scontri strumentali, di commenti e punteggiature persino rumoristiche, in un libero concorso di elementi che rivelano la origine e l'insegnamento futurista del De Angelis, futurista dei tempi gloriosi e creatore del «Teatro della Sorpresa»; per quelle a fondo più delicato ed intimo si addolciscono e si semplificano.¹⁵

Dal punto di vista contenutistico le canzoni di De Angelis spaziano dunque dalla tradizione lirico-amorosa alla propaganda d'attualità; ma la nota dominante – sebbene non onnipresente – dei suoi testi è quella umoristico-satirica, la quale si dirama in un'infinità di rivoli che abbracciano la realtà rurale, la vita urbana, la politica internazionale, la satira sociale, gli stereotipi culturali, i riferimenti ai moderni mass media e ai ritrovati tecnologici, i messaggi ideologici del regime, il far musica, l'erotismo, le peculiarità diatopiche¹⁶, l'esotismo spesso caricaturale e via discorrendo; il tutto in un miscuglio che alterna – spesso fondendole – narrazioni e descrizioni surreali con la concretezza di situazioni quotidiane al limite della banalità. Non è possibile, in tanta varietà, tracciare un quadro

¹⁵ Senza autore e senza titolo, si tratta di un trafiletto “di spalla” alla pubblicazione della riduzione per canto e pianoforte di *Dormi... fanciullo...* proposta su *Vita femminile*, luglio, 1933, pp. 43-44.

¹⁶ A tale proposito un posto speciale spetta alle canzoni in napoletano e alla cadenza partenopea talvolta ostentata dall'interprete, originario e inizialmente molto attivo nel capoluogo campano, ma poi trasferitosi in altre importanti città italiane, anche sotto il profilo culturale e musicale, quali Milano e Roma.

linguistico univoco e stilisticamente omogeneo, perché i testi verbali delle canzoni di De Angelis risentono fortemente dell'eterogeneità di contenuti e finalità comunicative di cui si è detto; al più, coerentemente con tutto ciò e con il sostrato di impronta futurista, si può affermare che dai brani di De Angelis emerge un eclettismo stilistico estremo e disinibito, giocoso, ammiccante e allusivo, non di rado provocatorio o virtuosistico ed edonistico, spesso apparentemente semplice e senza troppe pretese, ma in realtà sempre attentamente studiato e calibrato.

Rimandando dunque al futuro e ad altre sedi ulteriori approfondimenti specifici e studi più sistematici, ci si vuole qui limitare a fornire i primi ma rilevanti risultati relativi ad una componente fondamentale delle canzoni di De Angelis: quella che chiama in causa gli aspetti variamente metalinguistici, metamusicali e intertestuali, comprendendo in tali categorie anche ogni scoperto o implicito richiamo o riflessione in merito a tutto ciò che, in una canzone e in queste canzoni in particolare, concorre alla creazione di parole e musica e alla loro eventuale interazione¹⁷, nonché le principali strategie comunicativo-testuali che marcano una forte differenza tra la maggior parte della produzione di De Angelis e i più tradizionali e canonici melodismo e canzonettese all'italiana.

2. UNA RICETTA SEMPLICE MA MILIONARIA

Il brano più significativo ai nostri fini è totalmente “metacanzonettistico”, a partire dal titolo: *Per fare una canzone*¹⁸; i suoi elementi principali serviranno nel prosieguo per verificarne la presenza e le modalità d'impiego nel resto della produzione canzonettistica di De Angelis. L'atteggiamento dell'autore è quello suo più tipico e riuscito, ovvero quello contraddistinto da (auto)ironia beffarda e da un'irriverenza quasi disorientante: lungi infatti dal voler proporre un'immagine suggestiva e ispirata dell'atto creativo canoro, De Angelis punta a svelare e ad enfatizzare gli espedienti più schematici e ricorrenti di stampo tanto poetico quanto musicale, come se il prodotto finale si basasse solo su di essi e sul loro amalgama trito ma sempre utilitaristicamente efficace. A conferma della duplice veste e delle molteplici competenze dell'autore (nonché esecutore) sia sul fronte verbale sia su quello sonoro, si sostiene che «La musica non conta, / non serve la poesia¹⁹, / ma basta che ci sia / la buona volontà»²⁰: del resto il brano esordiva proprio affermando che «Per fare una canzone, / non ci vuol proprio niente».

¹⁷ Si tratta per altro di un filone tematico variamente ma abbastanza costantemente presente nella storia della canzone italiana; tra le canzoni ancora abbastanza recenti e ironiche di questo genere mi limito a citare *La canzone mononota* presentata al Festival di Sanremo nel 2013 da Elio e le Storie Tese (cfr. <https://youtu.be/1Rq0TzYBris>).

¹⁸ Cfr. <http://www.canzoneitaliana.it/per-fare-una-canzone-14664.html>.

¹⁹ Certo indotta anche da esigenze di metro e di rima, ma non si trascuri la presenza di questo chiasmo: spesso, come anticipato, sotto una patina di apparente semplicità e informalità linguistica si individuano raffinatezze non casuali.

²⁰ Per le citazioni e i testi mi baso per lo più sulle copie autografe dattiloscritte ed eventualmente corrette a mano dall'autore o su quelle ufficiali stampate (come solo testo verbale o sotto forma di spartito), conservate presso PICBSA; non occorrendo qui una cura critico-filologica particolare, si precisa solamente che ci si è attenuti il più possibile agli originali, intervenendo al massimo a correggere o ad uniformare alcune scelte interpuntorie od ortografiche.

Non solo, ma lo scopo di questa stessa canzone è dichiaratamente epidittico e didattico, seppur sempre “scanzonato” e sornione, come dimostrano diversi passaggi assertivi e dimostrativi: dopo i primi due versi poc’anzi riportati, De Angelis esprime la convinzione che «un uomo intelligente / l’avrà capito già... / E se no lo capirà...»; poi, sfruttando un’indicazione cataforica che rimanda alla spiegazione immediatamente successiva, anticipa «La ricetta²¹ è questa qua»; espediente ripetuto più avanti: «Ecco qua, come si fa». Conducono nella medesima direzione le allocuzioni ai destinatari: «Provatevi²² voi pure, / vedrete com’è bello, / a fare un ritornello / che ognuno fischierà!»; o ancora: «sentite, con un tema come questo, / io come faccio lesto». Un coinvolgimento dell’interlocutore che si fonde con le indicazioni metapoetiche: «non ti scordar la rima in “a” / per quella tal felicità...»; salvo asserire subito dopo, in parte come diretta conseguenza di quanto anticipato ma rendendo il concetto ancor più disarmante, che «con queste rime senza conclusione / è fatta la canzone».

Per raggiungere lo scopo e assoggettarsi senza difficoltà alle esigenze del metro²³, De Angelis propone, con un elenco ad accumulo che s’incontra sovente nei suoi testi e che ha lunga tradizione poetico-letteraria in particolare buffa o espressiva, una serie di parole adatte all’uopo, tutte rigorosamente tronche o apocopate e con corrispondenza tra monorema o sintagma semantico e verso: «Delusion, / emozion, / illusion, / perdizion, / mare blu, / occhi blu, / sempre tu, / du-du-du²⁴»; senza poi tralasciare il fatto che ad ogni contenuto tematico delle canzoni vanno fatte corrispondere immagini ed espressioni canoniche: «a tutti quei che fan la serenata, / la donna se n’è andata, / ed a colui che piange per amore, / gli si è spezzato il cuore!²⁵». Certo non viene superato l’eterno dilemma se, nel loro rapporto, prevalgano le ragioni della poesia o quelle della musica; ma in fin dei conti questo conflitto tra arti sorelle non ha nulla di drammatico né si consuma sul campo degli ideali, perché la loro unione più o meno forzata resta sempre e so-

²¹ Con metafora culinaria, ben lontana dunque dalla sacralità di Euterpe e delle sue sorelle parimenti coinvolte nella poesia, l’autore si appresta ad elencare gli ingredienti e le specifiche di cottura per realizzare una portata disimpegnata ma di sicuro gradimento per i palati (o forse gli stomaci) meno raffinati, che però sono quelli quantitativamente più numerosi.

²² Mi pare ambigua la funzione di questa particella pronominale: se da un lato potrebbe avere valore semantico, d’altro canto non è escluso che possa trattarsi di una forma pleonastica; lo stile sciolto e colloquiale, quasi confidenziale, si manifesta infatti anche nell’utilizzo di costrutti e di opzioni morfologiche marcate verso l’oralità e l’informalità.

²³ Certi schematismi accentuativi verranno definiti, negli anni seguenti, col sostantivo «mascherina»: cfr. Antonelli, 2010: 33-46. Più in generale, sugli studi linguistici applicati alla storia della canzone italiana si rimanda poi almeno a Borgna-Serianni, 1994 (in cui non mancano analisi di alcune canzoni di De Angelis), Coveri, 1996, Accademia degli Scrausi, 1996, Tonani, 2004, Telve, 2008 e 2012, Bonomi-Coletti, 2016, Cartago-Fabbri, 2016, Coletti-Coveri, 2017 e Zuliani, 2018.

²⁴ Ci si occuperà tra poco di questo ideofono canoro; qui invece preme sottolineare come la rottura degli schemi assai diffusa nei testi di De Angelis (quegli stessi schemi che qui vengono sberteggiati) non risparmi nemmeno il livello metrico: pur all’interno di impostazioni strofiche e rimiche abbastanza chiare e ben strutturate, l’autore compone brani polimetrici che si servono di versi lunghi (come gli ottonari o gli endecasillabi già citati) e di altri brevi (come i presenti quadrisillabi ossitoni).

²⁵ Espressioni idiomatiche pronominali e ridondanze sempre pronominali con la conseguente presenza di dislocazioni rientrano nel già citato quadro di un avvicinamento all’oralità e alla colloquialità.

lo un gioco d'incastro strumentale: «su quelle paroline, / un ritmo di danza²⁶, / con grazia ed eleganza, / si cerca d'applicar».

E dopo aver considerato la componente verbale, l'autore affronta più da vicino quella sonora, addivenendo ad una riflessione metamusicale ugualmente impietosa. La prima cosa ad essere bandita è l'originalità, perché «La musica dev'essere un po' vecchia, / se no non va all'orecchio²⁷»: non mirare al cuore, dunque, o all'intelletto; ma alla percezione superficiale e alla facile memorizzazione con conseguente possibilità di riproduzione esecutiva. Né bisogna perdersi d'animo se si fatica a trovare il connubio con le parole e se difetta anche una pur minima creatività melodica: «Se non si trova quella che s'adatta, / si piglia bell'e fatta²⁸», senza peritarsi di attingere alle massime auctoritates classiche anche estere, lasciando così forse sottintendere che anch'esse, a loro volta, non brillavano per varietà ed eccentricità. Segue quindi un doppio accumulo con anafora di quattro quaternari ossitoni (o, nell'ultimo caso dei nomi propri, irriverentemente troncati) che fanno il paio con quelli visti prima a proposito della poesia: «da Berlioz, / da Gounod, / da Bizet, / da Rossin, / puoi²⁹ sfogliar, / puoi trovar, / puoi grattar, / quel pochin, / che può servire a una canzon, / cambiando tono e division...».

Inevitabile che anche tali riflessioni metamusicali abbiano una ricaduta sul fronte lessicale, chiamando in causa voci genericamente settoriali o proprio tecnico-specialistiche. Partendo dalle ultime due citate, ci si limita a precisare che qui *tono* sta per 'tonalità' e che *division* sta per 'tempo, suddivisione delle misure'. E già nei versi precedentemente riportati si erano incontrati *ritornello*, *tema* e *ritmo*; se poi, in tale quadro, era prevedibile e dunque poco significativo imbattersi in vocaboli generali o indicanti macrogeneri canori come *canzone*, *musica* e *serenata*, suscita maggior interesse l'utilizzo di sostantivi che indicano generi musicali più precisi, allora particolarmente in voga e – a conferma di quanto accennato più sopra – legati ai balli: ecco dunque che a partire da un *Tema I* "qualunque" (in realtà uno dei principali di questo brano) De Angelis propone l'ascolto delle sue possibili variazioni in *Foxtrot*, *Tango*, *Valzer* e *Bolero*, nominando appunto esplicitamente questi ritmi e raggiungendo forse in questo punto l'apice metamusicale e metalinguistico della canzone.

Ma non è ancora finita, perché l'autore sfrutta con sagacia ancora una volta irriverente l'omonimia tra uno dei più usuali termini musicali appena visti e una voce letteraria con cui si crea un'antifrasa netta tra l'opzione stilistica e il concetto espresso: «Non c'è³⁰ più tema di sbagliar, / autore, ognun può diventar». La conclusione del brano suggella quin-

²⁶ Fondamentale, per quegli anni, il rimando al ballo, i cui generi ritmico-musicali venivano sovente sfruttati anche nelle canzoni, come si sta per dire; cfr. ad esempio Fabbri, 2008: 25-31.

²⁷ La rima imperfetta è favorita nell'esecuzione dal sostrato napoletano di De Angelis che rende un po' meno nettamente distinte le vocali conclusive dei due versi.

²⁸ Ancora varianti sinonimiche ed espressioni che rimandano all'informalità discorsiva e alla varietà partenopea.

²⁹ Interessante questa seconda persona singolare, che può valere sia come rivolta ad un potenziale destinatario diretto sia come più colloquiale forma generica e impersonale.

³⁰ Nonostante il sostantivo seguente, la particella pronominale ricorda che si è pur sempre in un contesto linguistico più colloquiale.

di il concetto d'esordio: quello secondo cui la produzione di una canzone non presuppone alcuna ispirazione né alcuna abilità artistica. Anzi, lo scopo vero e più concreto per cui merita dedicarsi a questa occupazione è squisitamente materiale e lucrativo: «guadagnare tutti quei milioni, / che danno le canzoni!».

A questo punto sono consentiti perfino i plagi, o almeno non viene stigmatizzato il saccheggio delle canzoni altrui, perché la memoria e il senso critico del grande pubblico non sono poi particolarmente scaltriti e perché non è nemmeno scontato che ciò che si copia sia a sua volta originale. È questo il messaggio di *Ho rubato... un motivo*³¹, goliardico fox-trot che fa il verso alla più nota e ugualmente metacanzonettistica *Quel motivetto che mi piace tanto*³², di cui si richiamano, dileggiandole bonariamente, sia le parole sia la musica: e così se nel testo verbale di Michele Galdieri il protagonista nel ritornello dichiarava «Canto / quel motivetto che mi piace tanto / e che fa “du du du du”. / Come / si chiama? Non ne so neppure il nome. / So che fa “du du du du”», De Angelis ribatte con «Questo / è quel motivo che mi piace assai, / che tante volte in vita mia cantai, / ma è nuovo per te [nella ripetizione ‘ma il mio non è’]. / Quando / lo cantava la nonnina bella / non avevo ancora la favella: / facevo “ngùè ngùè”. / Adesso faccio di più: / fo “du du du du du du du”. / Canto il motivo giulivo che fu», mentre naturalmente in sottofondo la melodia di Dan Caslar viene parodiata. Si segnala quindi anche l'imitazione – per certi versi necessaria – della struttura metrica, che però De Angelis rielabora con maggior libertà rendendola più articolata; così come risalta l'insistenza degli ideofoni metacanonici, spinti dall'autore ad un massimo di espressività e di insistenza, come si vedrà anche tra poco: si tratta, insieme alle similari voci onomatopoeiche di cui si parlerà più avanti, di un elemento assai frequente e caratteristico delle canzoni di De Angelis.

E così, per dirla con le parole di un altro Rodolfo, quello pucciniano, il furto non accora chi lo perpetra. Anzi, De Angelis, paragonandolo a quelli “usuali” ben più gravi di amore, gloria, onore o denaro, lo giustifica tramite un'allocuzione diretta e confidenziale al destinatario/ascoltatore del brano: «Cosa fa se rubo anch'io / un motivetto di canzon? / Lo fan tutti, amico mio, / e nessuno va in prigion». Questo perché si tratta appunto di un peccatuccio veniale, di un gioco fanciullesco, che altro non fa se non perpetuare con qualche minima variazione più di superficie che di sostanza la prassi di eseguire una musica preesistente spacciandola per nuova: «Niente / c'è di male in questa marachella / se la canzone al mondo è sempre quella; / non varia perché, / facendo “bu bu bu bu” / o “tu tu tu tu tu tu tu”, / si canta sempre il motivo che fu».

3. LE PAROLE DELLA MUSICA E LA MUSICA NELLE PAROLE

L'attenzione metamusicale e metacanzonettistica che coinvolge il livello lessicale è assai diffusa nella produzione di De Angelis, ed è sicuramente uno dei suoi elementi più interessanti. Anzitutto va sottolineato come spesso siano i titoli stessi delle canzoni a manifestarla e a dichiarare l'identità dei brani, talvolta in modo più generico e tradiziona-

³¹ Il cui testo purtroppo non è stato reperito nell'archivio dell'ICBSA e di cui quindi si propone una propria trascrizione (per la musica cfr. <https://youtu.be/VT0xULFO-ac>).

³² Cfr. <http://www.canzoneitaliana.it/all-magenta-16998.html>.

le, talaltra con la consueta originalità magari un po' bizzarra e caustica: così, accanto a *Cantami una canzone*, *Canto di maggio*, *Canto per voi...*, *Canzone a Maria*, *Canzone amara*, *Canzone d'amore*³³, *Canto militare*³⁴, *Canzone dell'orticello*³⁵, *Canzone della giovinezza*, la già incontrata *Canzone tirolese*, *Dolce canzone*, *L'ultima canzone*, *L'ultima serenata*³⁶, *La canzone del fabbro*³⁷, *La serenata mia*, *Passa la serenata*, *Romanza di un tenore innamorato*³⁸, *Serenata a Lei!*³⁹, *Serenata d'amore*, *Serenatella*, *Stornellata*⁴⁰, *Stornellata alle donne*, *Stornelli colorati*⁴¹, *Stornello doppio*⁴², *Suonate qualche cosa... e Va[?]*... serenata!, si possono anche avere *Addio canzoni american[e]!*⁴³, *Ab... quel vecchio ritornello!*⁴⁴, *Berenice fa la cantatrice*, *Canta la pellicola*⁴⁵, *Canzone allineata*⁴⁶,

³³ Forse inedita, ma il cui titolo è contenuto in alcuni «Repertori canzoni Rodolfo De Angelis» dattiloscritti e conservati presso il fondo dell'autore all'ICBSA.

³⁴ Il cui spartito per canto e pianoforte è stato pubblicato dalla Dea (come si può facilmente intuire, si tratta della casa editrice musicale fondata a Milano da De Angelis stesso; anch'essa è un calembour giocato tra il cognome d'arte dell'autore e la metafora mitologico-religiosa a cui il sostantivo rimanda, in linea con l'immaginario retorico dell'epoca) nel 1929, ma di cui esiste anche il solo testo verbale dattiloscritto intitolato diversamente: *Marcia notturna*.

³⁵ Dal contenuto leggero e surreale, con la personificazione degli ortaggi: cfr. <http://www.canzoneitaliana.it/canzone-dell-orticello.html>.

³⁶ Presente ancora solo nei «Repertori di canzoni» e in un «Elenco dischi di Rodolfo DeAngelis [sic]».

³⁷ Su musica di Carmine Guarino.

³⁸ Si tratta, come recita la specifica del sottotitolo, di una «canzone umoristica».

³⁹ Brano interamente metacanoro in cui il protagonista si duole per il fatto che la donna da lui amata e che a sua volta gli aveva giurato «eterno amore» (con ripresa dunque di formule lessicali della tradizione) si è data invece al degrado della prostituzione.

⁴⁰ Questa canzone (musicata da Paolo Buzzi) e la successiva compaiono solo in alcuni elenchi di De Angelis conservati presso l'ICBSA; potrebbe quindi anche trattarsi dello stesso brano, o almeno uno dei due potrebbe essere inedito.

⁴¹ Da rilevare l'impiego di un sostantivo che rimanda ad un referente insieme poetico e musicale; si tratta di una canzone umoristica e surreale che racconta le delusioni amorose vissute con diverse donne, a ciascuna delle quali sono appunto associati uno stornello (sempre di due strofe) e un colore. De Angelis si era cimentato in bizzarri *Stornelli vocali* già almeno dal tempo del Teatro della Sorpresa (cfr. Caruso-Longone, 1979: 21-23). Sulla diffusione degli stornelli in epoca fascista cfr. De Marzi, 2004: 64-65; a questo volume si rimanda qui, più in generale, per la ricca raccolta di testi di canzoni e per l'inquadramento storico e sociale che viene proposto nella prima parte.

⁴² Tutto il brano, di cui si riparerà più avanti, è costruito sulla figura dell'*aprodóketon* straniante per cui ad ognuna delle situazioni descritte si fa seguire un'affermazione antifrastica e comicamente irriverente; merita di essere segnalato, a ulteriore conferma della creatività e della versatilità di De Angelis, che su una pagina pentagrammata bianca del proprio spartito autografo l'autore ha schizzato a matita un disegno di due volti accostati con espressioni contrastanti (una sorta di Giano bifronte) incorniciati dalla scritta «Rodolfo DeAngelis [sic] / Stornello Double face».

⁴³ Il contenuto è ovviamente «autarchico», con tanto di dichiarazioni quali «Musica, non più fox-trot... / Per chi m'ama canterò, / con l'ardente cuor, / piene di languor / dolci serenate ancor» (con tanto di inversione logico-sintattica anch'essa tradizionale e «nazionalista»); ma quanto l'autore sia persuaso di tutto ciò e sia serio nell'esporsi lo si desume dal fatto che questa stessa canzone è un fox-trot e dal riferimento alla più sdolcinata tradizione nostrana, a cui si accompagna un'intonazione un po' più ironicamente languida e strascicata (cfr. <http://www.canzoneitaliana.it/addio-canzone-american.html>).

⁴⁴ Brano di satira internazionale in cui si identificano i «vecchi ritornelli» con le imposizioni delle potenze mondiali e con le risposte sempre accondiscendenti degli altri Paesi, situazione naturalmente mutata con l'avvento dell'Italia fascista.

⁴⁵ Purtroppo non è stato ancora possibile ascoltarne l'incisione, né sembrano esistere esemplari dello spartito o anche solo del testo verbale catalogati all'ICBSA o in altri archivi e biblioteche; ad ogni modo è lecito presupporre che la canzone prenda in considerazione il cinema (sonoro), come avviene in altri brani dell'autore (ad esempio *Parlato, cantato e... suonato!*, *Se non ci fosse il cinema...* o *Vieni, fanciulla!*): quello dei

*Canzone del bol...scemismo*⁴⁷, *Canzone pazza*, *Canzone scema*⁴⁸, *E per lei canto (come si canta ad Hollywood)*, la già citata *Ho rubato... un motivo*, *La canzone dei "picchiattelli"*⁴⁹, *La canzone di Tartaglia*, *Per chi canto?*, *Quando suona la sirena...*⁵⁰, *Rispetti moderni*⁵¹, *Serenata a chi se ne va*⁵², *Serenata così com'è*⁵³, *Serenatone*⁵⁴, *Strofette*⁵⁵ *d'attualità*, *Strofette panoramiche* e *Suona la ritirata*⁵⁶.

In qualche caso il focus lessicale del titolo è rappresentato da uno strumento musicale, che all'occorrenza può essere personificato e può costituire l'interlocutore a cui si rivolge il protagonista della canzone: *Chitarra abbandonata*, *Un pianoforte nella notte*, *Vecchia chitarra*, *Violino*, *Zitto*, *mandolino...*⁵⁷. E i nomi degli strumenti sono un altro dei tanti ingredienti ricorrenti nelle ricette linguistico-musicali dei testi di De Angelis, oltre che un elemento abbastanza diffuso, più in generale, nella storia della canzone italiana. Anche in questo caso la varietà sia dei referenti sia della funzione espressiva attribuita ai sostantivi che li designano è notevole, perché nelle canzoni dell'autore si possono incontrare tanto voci comuni impiegate nella loro accezione più neutra com'è nei casi dei titoli appena ricordati, quanto strumenti più ricercati perché propri della tradizione popolare locale o più moderni, magari in un accumulo tutto metamusicale: «Due violini, una chitarra, / l'organetto e il "putipù", / un sassofono, il trombone, / non ci manca niente più! / C'è l'orchestra e c'è la voce, / la finestra eccola qua! / Manca solo la canzone, / la facciamo là per là: / Musica, Musical!» (così l'incipit della *Rumba improvvisata*)⁵⁸; oppure ci si serve di questi oggetti per evocare maliziosamente referenti e situazioni più "audaci": «Quel che capitò – dire più non so; / colpa fu dell'emozion, / quando fummo lì. – Nel Mississippi, / non suonava il saxophon! / "Dai, o mio biondino bello, dai", / lei mi diceva:

nuovi mezzi di comunicazione di massa – prima fra tutti la radio e senza escludere il grammofono – è del resto un filone tematico abbastanza diffuso nelle canzonette dell'epoca, non solo di De Angelis.

⁴⁶ In cui si fa riferimento ad esempio alla svalutazione e al più generale contesto economico del momento, declinandoli però con la consueta ironia: cfr. <http://www.canzoneitaliana.it/canzone-allineata.html>.

⁴⁷ Cfr. *infra*, par. 4.

⁴⁸ Il cui contenuto non ha nulla di metamusicale, consistendo invece in una successione di paradossi umoristici.

⁴⁹ Si tratta di un brano bellico che prende in considerazione i bombardieri alleati e gli aviatori della contrarea italiana.

⁵⁰ Facendo ricorso anche a stilemi operistici, a inserti storico-narrativi e ad una patina amorosa, la canzone vuole far apparire più naturale e meno drammatico il cercare riparo nei rifugi antiaerei durante i bombardamenti. Per un approfondimento sulle canzoni del periodo bellico legate appunto al tema della guerra (tanto in Italia quanto all'estero) cfr. ad esempio Savona-Straniero, 1979: 325-375 e Cavallo-Iaccio, 2003: 81-136.

⁵¹ Che ha per sottotitolo il già visto *Stornelli*; molto interessante la scelta del tecnicismo poetico-musicale del titolo, anche se purtroppo non è stato ancora possibile reperire il testo verbale completo nel fondo "Rodolfo De Angelis".

⁵² Dal contenuto tutt'altro che amoroso e anzi, purtroppo, con messaggi esplicitamente antisemiti.

⁵³ Tutta metamusicale, con conseguenti ricadute sul piano lessicale.

⁵⁴ Altro brano tutto metamusicale intessuto su metafore belliche (cfr. De Marzi, 2004: 374-375); il contenuto di feroce satira internazionale è già anticipato dal sottotitolo, *Alla perfida Albione*, che ha anche la rara particolarità (forse casuale) di rimare col titolo.

⁵⁵ Ancora un settorialismo poetico-musicale; sia questa (il cui sottotitolo è l'ulteriormente metamusicale *Imparala la canzone*, con tanto di dislocazione a destra) sia la canzone successiva propongono messaggi satirici ed esterofobi.

⁵⁶ Il sottotitolo *Strofette al sale inglese* ne chiarisce l'intento.

⁵⁷ Poi pubblicata come *Dorme*.

⁵⁸ Si può ricordare anche la già citata *Stornelli colorati*, in cui si parla di «grancassa», «banjo» e «corno».

“Cosa fai? / Fammi sentire la canzon!” / Io soffiavo forte con ardore, / ma sola / una nota, / bemolle⁵⁹, / sortì! / Indignata allora la moretta, / con una smorfia mi cantò: / “Vai, o mio biondino bello, vai. / Quando in Italia tornerai, / fatti cambiare il saxophon!”» (da *Dai... dai...*) o «Se fai capolino, / dal tuo finestrino, / mi vedrai di botto, / col clarino sotto... [...] E così... / vengo nel salotto / col clarino sotto» (da *Serenata così com'è*)⁶⁰.

Oppure tramite il titolo si anticipa la forma lirico-musicale prescelta, e talvolta il contenuto che essa veicola, ricorrendo ancora a voci settoriali, alcune di più lunga tradizione e altre assai recenti (e dunque neologiche): *Barcarola*⁶¹, *Bolero di Maschere*⁶², *E torna tarantella*⁶³, *È un tango*⁶⁴, *Fra un tango, un fox-trot e uno shimmy*⁶⁵, *Gavotta*⁶⁶ del nonno, *Il fox-trot della notte*⁶⁷, *La polka di mamma*⁶⁸, *Marcia notturna*⁶⁹, *Mazurka*⁷⁰ degli scarponi, *Minuetto*⁷¹, *Ninna-*

⁵⁹ Forse superfluo e poco elegante sottolinearlo, ma non sfugga come De Angelis giochi anche con un tecnicismo musicale perfettamente inserito nel contesto linguistico-tematico per alludere a ben altro.

⁶⁰ Date l'estroversione e la provocatoria disinibizione di De Angelis, non stupiscono affatto riferimenti come questi, che comunque non scadono mai nella volgarità gratuita e priva di arguzia; né va dimenticato che un altro filone canzonettistico del periodo – che si potrebbe presumere solo oscurantista e bacchettonne, ma ignorando così quanto il regime tenesse all'incremento della natalità e quanto fosse quindi disposto a tollerare, se non addirittura a incentivare, messaggi che aiutassero a raggiungere l'obiettivo – era proprio quello erotico con doppi sensi più o meno espliciti (cfr. del Buono, 1982): a puro titolo esemplificativo basterà ricordare i tre brani di Vittorio Mascheroni *Adagio*, *Biagio* su parole di Angelo Ramiro Borella (cfr. <https://youtu.be/Qh116nrOnBs>), *Ti darò quel fior* su parole di Marf (cfr. <http://www.canzoneitaliana.it/ti-daro-quel-fior.html>), entrambe rese famose da Daniele Serra (cfr. Liperi, 2011: 114-115), e *Si fa, ma non si dice* su parole di Peppino Mendes (cfr. <http://www.canzoneitaliana.it/si-fa-ma-non-si-dice.html>). Sulle canzoni di contenuto amoroso legate anche alla politica ideologica più tradizionale dell'epoca cfr. almeno Cavallo-Iaccio, 2003: 51-80.

⁶¹ Datata dal GRADIT 1865 (e così fanno anche il Sabatini-Coletti e il Cortelazzo-Zolli), mentre lo Zingarelli antepone la prima attestazione già nel 1766.

⁶² Dalla consultazione dei cataloghi parrebbe un brano inedito, ma il suo testo verbale dattiloscritto e autografo, con tanto di specifica «Parole e Musica di Rodolfo De Angelis», è conservato presso l'ICBSA. Il primo sostantivo viene attestato dal GRADIT a partire dal 1828 (in questo caso gli strumenti lessicografici sono sostanzialmente unanimi).

⁶³ Brano non solo metamusicale ma anche “autarchico” ed esterofobo, giacché, dopo aver sostenuto che «la tarantella, [nata a Sorrento] / [...] il mondo ammirò! / La tarantella, / in abito scicche, / per Meneliche, / e per lo Czar, / entusiasma, / elettrizzava, / giovani, vecchi, / e popolo, e Re», si afferma: «Ma verrà il giorno, / piccina bella, / che pulizia / davvero si farà / degli esotismi, / dei barbarismi, / di tutto quello / che noia ci dà... / Ed in quel giorno, / la tarantella, / fulgida, bella, / rifiorirà» (è forse un richiamo alla «salute» di Violetta nei quinari di «Parigi, o cara» della *Traviata*? Su questi aspetti si veda anche più oltre il par. 5). Il sostantivo musicale è datato dal GRADIT 1697 e dal Cortelazzo-Zolli, mentre lo Zingarelli anticipa l'attestazione di qualche decennio (1665).

⁶⁴ Che secondo il GRADIT e gli altri vocabolari qui considerati ha fatto il suo ingresso nella lingua italiana nel 1910.

⁶⁵ Per la musica di Eugenio Mignone. Il secondo sostantivo risalirebbe secondo il GRADIT al 1919, mentre il terzo sarebbe di più lungo corso (1873); se per il primo caso c'è unanimità, nel secondo il Cortelazzo-Zolli propone il 1921 e lo Zingarelli addirittura il 1929.

⁶⁶ Forma musicale rinascimentale, datata 1598 dal GRADIT e dagli altri più importanti strumenti lessicografici.

⁶⁷ Anche questa musicata da Mignone.

⁶⁸ Dunque con la tipica accentazione partenopea; il primo sostantivo, sempre stando al GRADIT, sarebbe attestato in italiano a partire dal 1844, mentre gli altri vocabolari possono oscillare di qualche anno ma senza cambiare decennio.

⁶⁹ In cui il sostantivo evoca contemporaneamente sia la forma musicale sia il contenuto militare del brano.

⁷⁰ Unanimemente datata 1814 dal GRADIT e da tutti gli altri vocabolari summenzionati.

nanna delle foglie, Piccolo tango, Rumba⁷² delle campane, Rumba delle rose, Rumba delle violette, Rumba improvvisata, Rumba maggese, Saltarello⁷³, Serenata jazz-band⁷⁴, Tanganilla⁷⁵ delle stelle, Tango dei baci, Tango del passato, Tango de[l'e]migrante⁷⁶, Tango della felicità, Tango della vita, Tango fiorito, Tango, mio dolce tango, Tarantella di primavera⁷⁷, Tarantella imperiale⁷⁸, Tarantella pepe e sale⁷⁹, Un po' di boogie-woogie [sic]⁸⁰, Valzer⁸¹ d'allora, Valzer della neve, Valzer delle maschere⁸².

Contrariamente dunque alle stolidi e irrealistiche direttive autarchiche imposte dal regime anche in campo musicale occasionalmente propalate da De Angelis stesso nei propri brani (ma con quale convinzione e con quale zelo nell'attenervisi è facile intuirlo), accanto a ritmi e generi più tipicamente italiani o comunque non troppo caratterizzati in senso geografico, abbondano quelli tipici dell'epoca, che in gran parte si rifacevano

⁷¹ Forma musicale e da ballo tipicamente classica: il GRADIT la attesta dal 1709, concordando nella sostanza con gli altri strumenti lessicografici.

⁷² Uno dei generi più nuovi, venendo datato dal GRADIT e dallo Zingarelli al 1927, mentre lo Zingarelli e il Sabatini-Coletti si spingono ai primi anni Trenta.

⁷³ Su musica di Carmine Guarino.

⁷⁴ Sia il composto sia il primo elemento lessicale risalirebbero secondo tutti gli strumenti lessicografici considerati al 1919.

⁷⁵ Voce settoriale assai rara, di origine ispanica, che ancora una volta individua un genere poetico-musicale forse di discreta fortuna in quegli anni. Deve essersi però trattato di una sorta di modismo effimero, giacché sono comparse delle tanganille in canzoni "leggere" di alcuni Paesi europei nella prima metà degli anni Trenta, salvo poi sparire senza quasi lasciare traccia di sé. Il lemma è assente anche in strumenti lessicografici ed enciclopedici specializzati, per cui per averne una definizione e una descrizione si deve ricorrere al dizionario on line della Academia Canaria de la Lengua s.v. *Tanganillo*: «1. Composición musical propia de las islas de Tenerife y La Palma, de ritmo alegre, que tradicionalmente se suele interpretar junto con el santodomingo y el tajaraste. 2. Copla formada generalmente por versos de siete y cinco sílabas, de carácter festivo, que se interpreta al son de esta música. 3. Baile que se ejecuta con esta música, en el que los danzantes cambian de pareja a medida que van girando en círculos».

⁷⁶ Sulla condizione degli emigrati italiani in Argentina (nazione in cui come si è accennato De Angelis tenne almeno una tournée e per la quale faceva stampare da Ricordi i propri spartiti, anche – significativamente – in lingua originale) che da un lato provano nostalgia per il proprio Paese d'origine, e che dall'altro devono difendere le proprie donne dagli appetiti e dalle angherie dei potentati locali.

⁷⁷ Brano ad oggi reperito solo negli elenchi e nei repertori di De Angelis conservati presso l'ICBSA.

⁷⁸ Se è già evidente dal titolo il contenuto nazionalistico del brano, merita invece di essere precisato come il suo testo verbale sia anche di carattere metamusicale e come i due livelli si fondano tra loro; bastano a dimostrarlo queste tre quartine di ottonari (talvolta imperfetti) con il ritornello che ripete il sostantivo del titolo: «Ma che valzer all'inglese, / ma che musica giapponese, / qui ci vuole musica bella, / ci vuol musica italiana, / tarantella, tarantella... / O mio caro Selassiè, / l'ora della ritirata / è suonata anche per te... / sentirai che serenata / [...] / Un'orchestra è pronta già, / con un grande direttore, / per suonar di qua e di là / serenate a tutte l'ore...»; per un approfondimento sul legame tra le canzoni dell'epoca e la guerra d'Etiopia o comunque sulle varie imprese coloniali cfr. ad esempio Savona-Straniero, 1979: 259-285, Cavallo-Iaccio, 2003: 11-26, e De Marzi, 2004: 275-286 e 299-349.

⁷⁹ Qui invece, coerentemente con la forma musicale scelta, si descrive in modo ironico e caricaturale una realtà di vita partenopea: cfr. <http://www.canzoneitaliana.it/tarantella-pepe-e-sale.html>.

⁸⁰ Titolo rinvenuto solamente nell'«Elenco del repertorio eseguito alla radio El Mundu di Buenos Aires da Rodolfo De Angelis» conservato presso l'ICBSA; si aggiunga che probabilmente si dovrà quindi retrodatare il 1949 e il 1950 forniti rispettivamente dal GRADIT e dal Cortelazzo-Zolli come prima attestazione di questa voce, mentre sia il Sabatini-Coletti sia lo Zingarelli anticipano l'ingresso di questo stranierismo musicale nella nostra lingua al 1945.

⁸¹ Unanimemente datato 1826.

⁸² Anche di questa canzone si ha al momento contezza solo per averla trovata citata in un paio di elenchi dell'autore.

all'esotismo ispanico e latinoamericano, o alle influenze che venivano dagli Stati Uniti e che erano spesso catalogate sotto l'etichetta omnicomprensiva di «jazz»⁸³. E ciò è ancor più evidente se invece dei titoli si esaminano le specifiche descrittive (quasi una sorta di sottotitoli) che compaiono sulle etichette delle incisioni, specie quelle edite per la «Grammofono – Voce del Padrone» e per la «Cristallo»: se talvolta ci si limita a dizioni generiche e contenutistiche quali «Canzone umoristica», «Canzone satirica», «Ninnanna», «Serenata», «Canzone napoletana», «Ritmo lento», «Barcarola», «Marcia», «Inno», «Scena campestre», «Canzonetta tragicomica», «Canzone sentimentale», «Canzone pastorale», «Canzone allegra» o «Nostalgia danzante», per il resto abbondano tanghi, rumbe, fox-trot, bolero, valzer, mazurke, polche e tarantelle; ovvero, come si è visto, proprio i generi considerati da De Angelis in *Per fare una canzone*.

Ma l'autore si mostra anche più vario e originale, facendo ricorso ad altri generi – e dunque ad altri tecnicismi musicali – di importazione, per lo più americana ma non solo: ecco allora che possono comparire le diciture «Canzone slow»⁸⁴, «Canzone one-step»⁸⁵, «Canzone passo doppio»⁸⁶, «Canzone black-bottom»⁸⁷, «Tempo di beguine»⁸⁸, «Czar-

⁸³ Nei confronti del quale sia il futurismo sia il fascismo (a partire da Mussolini) ebbero un rapporto incoerente e incoerente, che passava dagli entusiasmi agli anatemi, dai divieti di esecuzioni pubbliche alla passione e alla pratica private (cfr. ad esempio Cerchiari, 2003, Cavallo-Iaccio, 2003: 27-50, Dainotto, 2008, e Piras, 2017; più in generale si veda invece Fabbri, 2008: 32-36 e 69-73).

⁸⁴ Per le definizioni seguenti ci si serve dello specialistico *Grove Music Online* o – se qui non compaiono i lemmi in questione – del Vocabolario o dell'Enciclopedia Treccani, espungendo gli eventuali rimandi interni. *Slow*: «[è propr. l'agg. ingl. *slow*, che significa genericam. 'lento', usato in ital. e in altre lingue come sost., per abbrev. di *slow fox-trot*]. – Nome di un genere di ballo (e della relativa musica) ad andamento ritmico e spiegato, che ancora oggi è uno dei quattro balli obbligatori nei campionati ufficiali (con il quick-step, il valzer lento e il tango). Nell'uso corrente è spesso denominato *slow*, per estens., qualsiasi ballo a ritmo lento»; il GRADIT data la voce 1909 o 1926 a seconda dell'accezione più o meno settoriale, mentre gli altri tre vocabolari presi come riferimento lessicografico sono unanimi rispetto ad un ben più tardo 1939.

⁸⁵ «A social dance for couples, consisting of a simple walking step for eight counts with a pivot on the first, danced to a fast march in 2/4 or 6/8 time, at about sixty bars per minute. It was popularized by the exhibition dancers Vernon and Irene Castle around 1910»: Claude Conyers, 2012; il GRADIT, conformemente allo Zingarelli e al Cortelazzo-Zolli, propone il 1922 come prima attestazione in italiano.

⁸⁶ «Per analogia, ciascuno dei movimenti dei piedi nel ballo [...]. Per estens., nome di alcune danze: *p. doppio* (traduz. dello spagn. *paso doble*), tipo di danza di origine spagnola o sudamericana, di movimento vivace in ritmo binario (con altro sign. nella danza classica, *p. doppio* o *p. a due*, brano di un balletto danzato dalla coppia solista; analogam., *p. triplo* o *a tre*, danzato da tre solisti); il GRADIT registra la locuzione italiana senza datarla, mentre per l'originale spagnolo tutti i quattro strumenti lessicografici utilizzati indicano il 1942 come anno di ingresso nella nostra lingua.

⁸⁷ «A quick-tempo American social dance, particularly of the 1920s. It is thought to have originated in the early 1900s in the 'juke' (black) bawdy houses of the 'Bottoms', the black quarter of Nashville. The movements of the dance as described in Perry Bradford's song *The Original Black Bottom Dance* (1919) include slides and hobbling steps; the dance also involved a twisting motion of the body similar to the Shimmy, hops forward and back, side turns, stamps, a skating glide performed with deep knee bends, and according to the Stearns, 'a genteel slapping of the backside'. Its popularity, along with other related dances such as the charleston, developed from the success of the black revue *Shuffle Along* (1921), the first theatrical adaptation of the black bottom occurring in the show *Dinah* (1924). It was Ann Pennington's performance of the dance, however, to the song 'Black Bottom' (music by Ray Henderson, lyrics by Buddy DeSylva and Lew Brown) in *George White's Scandals of 1926* that led to its widespread popularity. In the same year it reached Europe, but its vogue lasted only about two years and it was absorbed into the Lindy and other jazz dances»: Pauline Norton, 2001; il GRADIT data la voce (assente nel Cortelazzo-Zolli, nel

das»⁸⁹, «Canzone blues»⁹⁰ o «Tango milonga»⁹¹. Evidente non solo il forte legame con la musica da ballo, che in quegli anni intratteneva un rapporto molto stretto con le canzonette “leggere”, ma l’impiego disinvolto di stanierismi angloamericani e iberici, o in un caso magiario, non certo scontato in tempo di autarchia e di purismo linguistico⁹²; senza contare il fatto che spesso questi ritmi, se seguiti in modo canonico e lineare, imponevano caratteristiche precise al testo verbale, che quindi risultava in qualche modo subordinato alla musica: ma c’è forse da stupirsi se – come si è visto – lo stesso De Angelis aveva ironicamente svelato che «su quelle paroline, / un ritmo di danza, / con grazia ed eleganza, / si cerca d’applicar»? Piuttosto merita di essere rilevato come anni dopo l’autore, ormai lontano dalle luci della ribalta ed esaurita la vena creativa di un tempo, e forse anche per questo divenuto più arcigno, chiuso, passatista e insofferente, rimproverasse senza mezzi termini proprio tutto ciò ai suoi colleghi che si dedicavano alla più giovane settima arte:

il cinema, data la preponderanza di films esteri, ha divulgato in prevalenza canzoni di altri paesi, i cui ritmi sono tuttora scopiazzati dai nostri autori di

Sabatini-Coletti e nello Zingarelli) 1940, ma la canzone *Titta!* di De Angelis dovrebbe essere di qualche anno prima.

⁸⁸ «[dal fr. *béguin* ‘capriccio amoroso’] (pl. *beguines* <béginé>), usato in ital. al femm. – Danza popolare delle isole caribiche, il cui ritmo, simile a quello della rumba, ma in tempo più lento, è stato adottato e largamente diffuso nella musica leggera americana ed europea»; secondo il GRADIT la prima attestazione in italiano risalirebbe al 1939 (data dunque da preferirsi al 1965 concordemente proposto dal Cortelazzo-Zolli, dal Sabatini-Coletti e dallo Zingarelli). La diffusione del beguine (si tratta oltretutto di un prestito di ritorno) in quegli anni fu dovuta anche al successo internazionale di *Begin the beguine* di Cole Porter (1935).

⁸⁹ «A Hungarian dance originating about 1835, derived from the Verbunkos and eventually replacing it as the primary Hungarian national dance, as understood in salon, ballet and character-dance milieux. It enjoyed great popularity in aristocratic formal dance events, where it was meant as an idealized evocation of peasant dances. Its purpose was thus more social and ceremonial than that of *verbunkos* (a recruiting music originally danced by soldiers). Like the *verbunkos*, the *csárdás* had slow sections (*lassan* or *lassú*) and fast ones (*friska* or *frisú*); the former were in a heavy 4/4 metre that suggested dignity, pride and (often) grief, while the latter could achieve extremely fast tempos and was danced with abandon. One of the pioneers of the genre, *Csárdás for Violin and Piano*, was the Hungarian composer Márk Rózsavölgyi, who took an interest in it after having built a reputation with *verbunkos* compositions; he dedicated a *csárdás* to Ferenc Erkel, for which he was thanked publicly. Since the *csárdás* was not a bona fide folk music, its evolution was relatively short: thus, while it inspired a good deal of interest at mid-century, it soon became formulaic [etc.]:» Jonathan Bellman, 2001; attestato, secondo i vocabolari consultati, già dal 1892.

⁹⁰ «There is no single definition of the term “blues.” It may indicate a state of mind, describe a music that expresses that state of mind, define a form or structure for performing the music, or identify a manner of performance; it is frequently applied to performances and song types that have a number, if not all, of these characteristics. An ability to “play the blues” has been a requisite of all jazz musicians, who, on first meeting one another or when taking part in a jam session, will often use the blues framework for improvising [etc.]:» Paul Oliver e Barry Kernfeld, 2002; andrà quindi certamente retrodatato il 1966 riportato dal GRADIT e dallo Zingarelli, mentre più plausibile sarà il 1930 registrato nel Cortelazzo-Zolli e nel Sabatini-Coletti.

⁹¹ «A song genre of Uruguay and Argentina. It is the vehicle of expression in *payas* or *payadas* (vocal duels). Lighthearted in mood, the texts are in *corrido*, *romance*, *décima* or *verso* structures, and can be in a question-and-answer format. Melodies tend to descend scalewise and are in duple metre, contrasting with the guitar accompaniment in 6/8 metre. When *estribillos* (refrains) are added they are commonly harmonized in parallel 3rds»: William Gradante, 2001; anche in questo caso si tratta di retrodatare il 1957 proposto concordemente da tutti i vocabolari consultati che riportano il lemma.

⁹² Tra i molti studi al riguardo si ricordano almeno Klein, 1986, Golino, 1994, Raffaelli, 1997, Foresti, 2003 e Raffaelli, 2010.

musica leggera, prima per fronteggiare la concorrenza, poi per malvezzo esterofilo e, infine, per la necessità di rendere commerciale il “pezzo” attraverso il ballo. Ne è venuta fuori una produzione italiana imbastardita, con parole in lingua (quando lo sono) e musiche che, quando non li arieggiano, frascheggiano con quei ritmi sincopati e bolezzi o tangheggianti, non consoni certo a dar una propria fisionomia alla nostra canzone⁹³.

Queste considerazioni furono messe per iscritto nel marzo del 1954 sul *Corriere Lombardo*, in un articolo dal titolo estremamente significativo ai nostri fini: “Parole e musica”.

4. LE PAROLE NELLA MUSICA E LA MUSICA DELLE PAROLE

Specularmente, nelle canzonette di De Angelis non è infrequente imbattersi in passi, narrazioni o spunti su cui si riflette sulle parole, sul loro significato, sulla comunicazione verbale o – ed è la casistica più diffusa – in occorrenze di discorso riportato di reali o presunti interlocutori. Non si può che partire, al riguardo, ricordando *Lo sport delle parole*⁹⁴, pubblicato e inciso anche con il titolo *Bravo, ma come parla bene!*, che ne rappresenta l’inizio del ritornello⁹⁵: si mette qui alla berlina – in un misto di parola cantata e di recitazione prosodica – il vacuo discorrere di oratori, opinionisti, filosofi, fini dicatori e pensatori, che fanno sfoggio della propria logorrea stilisticamente infiorettata, ipotizzando anche casi di balbuzie, di pronunce aristocratiche, di ragionamenti sillogistici o di spiazzanti preterizioni. Se è facile intravedere forti affinità col *Nerone* di Blasetti interpretato dal “collega” Ettore Petrolini, è più arduo stabilire se la satira di De Angelis si rivolga anche contro la retorica del regime e del suo capo o se, al contrario, sia più mirata ad evocare i dibattiti e i comizi (a suo dire) inconcludenti e autoreferenziali della vecchia classe politica liberale, dei movimenti sindacali e degli azzeccarbugli forensi e burocratici di cui il nostro Paese è sempre stato ricco.

Si collocano agli antipodi, almeno all’apparenza, la canzone *Nessuna parola...*, di cui però per ora non è purtroppo ancora stato possibile reperire il testo o ascoltarne un’incisione, e il brano interamente metamusicale *È un tango!*, che esordisce con questi inusuali versi brevi: «È un tango, / ma, senza / parole; / ciascuno, / se vuole, / lo può completar... / col suo pensier...». Loquace è invece diventato anche il cinema, già fugacemente considerato nei paragrafi precedenti, in cui l’elemento sonoro verbale si mescola inevitabilmente con quello musicale; e così, oltre a non trovare più requie dal caos e

⁹³ Cit. in Piazzoni, 2011: 462. A tale riguardo è significativa anche *La carioca*: cfr. <http://www.canzoneitaliana.it/la-carioca-e-la-danza-dell-oca.html>. Molto interessante a questo proposito il testo de *Il grand’Otello* di Bel Amì riportato in Cavallo-Iaccio, 2003: 27, che trova delle forti corrispondenze con un’altra delle canzoni di De Angelis di cui si parlerà tra poco: «Anche il Cine che fu / silenzioso finor / si fa schiavo ognor più / del moderno fragor. / Fin la Diva ha da cantare / e spesso farsi raddoppiare! / Quest’è il secolo d’or / di frastuoni e rumor! / Un grammofono qua, una radio di là! / e la musica tutto invade / nelle case e nelle strade / e non si salvan più i cristian / dal folle ritmo american! / Jazzband!!!! Jazzband! Jazzband! / tu ci hai fornito / meccaniche canzoni! / Jazzband! Jazzband! / a te si è unito perfino il Movieton! / La radio guttural / dei dischi il frù frù... le voci natural / non s’usano più... / Jazzband! Jazzband! / P’epilessia / la frenesia sei tu!».

⁹⁴ Cfr. <http://www.canzoneitaliana.it/lo-sport-delle-parole.html>.

⁹⁵ Cfr. <http://www.canzoneitaliana.it/bravo-ma-come-parla-bene.html>.

dall'«inquinamento acustico» – come diremmo oggi – della vita urbana⁹⁶ com'era prima nelle sale di proiezione («Non bastavano: il telefono, la radio, il grammofon; / ci mancava la nuovissima grandissima invenzion! / Per accrescere il frastuon della città: / parla pure, parla pure il cinemà⁹⁷!», recita il ritornello), un simile ritrovato tecnologico è causa di inconvenienti e seccature che prescindono pure dal contesto prettamente massmediatico: è questo il caso, tra gli altri presentati, delle più stereotipiche frizioni familiari, giacché con la sua consueta ironia De Angelis riflette sul fatto che «Se la suocera crepava, / tu dicevi: “Meno mal, / quella voce benedetta / non farà più paternal!” / Ma purtroppo se la voce / or si fa fotografar⁹⁸, / per trent'anni dopo morta / tu la senti sbraitar!» (*Canzato, parlato e... suonato!*⁹⁹).

E come viene quasi attribuita una voce propria al cinema, ancor più ciò avviene con oggetti inanimati, attraverso la figura retorica della prosopopea¹⁰⁰: è quanto si ritrova in *Quando parlano le cose*¹⁰¹, brano che riporta i discorsi notturni di una panchina, di un albero e di un lampione (definito «fanale»), la prima che si lamenta per la stanchezza dei pesi portati durante il giorno (in particolare rispetto ai giovani innamorati, apparentemente meno giustificati rispetto agli anziani e ai bambini), il secondo che si cruccia per non poter baciare la panchina a cui dichiara il proprio amore, il terzo che constata come persone e oggetti ne sfruttino la funzione illuminante solo all'occorrenza e a proprio vantaggio, considerandolo per il resto un'entità di per sé invisibile.

In qualche caso la canzone serve come pretesto per considerazioni di carattere semantico e, conseguentemente, concettuale. Un brano in cui ciò è già evidente dal titolo è *Donna, vuol dire inganno*¹⁰², una canzone dal contenuto amoroso amaro e disilluso che descrive una presunta impossibilità della costanza dell'amore muliebre, per cui il protagonista nel ritornello si rivolge alla propria interlocutrice affermando e chiedendole: «Donna, vuol dire inganno, / vuol dire inganno e tu, / che giuramenti fai / di non lasciarmi mai, / non sei donna tu?». Insomma, l'amore è qui visto come qualcosa di inconciliabile con quella proverbiale «felicità» che l'autore – nella canzone da cui si è partiti – presentava quale parola chiave irrinunciabile e onnipresente in un testo per musica, e che lui stesso ha profuso a piene mani nelle sue composizioni¹⁰³. Ma forse più significativa in tal senso

⁹⁶ Su cui cfr. De Pascale, 2009, oltre a quanto si riporterà più avanti.

⁹⁷ Anche in altre canzoni De Angelis opta per l'accentazione ossitona francesizzante.

⁹⁸ Interessante la scelta di questo verbo, certo errata dal punto di vista etimologico e tecnico, ma evocativa – tra i più – del procedimento tecnico attraverso cui si effettua e si fissa una riproduzione esatta della realtà; né De Angelis poteva esimersi dal considerare in altri brani, futuristicamente, l'ancora relativa novità della fotografia, piegandola però come di consueto a situazioni umoristiche: cfr. <http://www.canzoneitaliana.it/fatti-fotografare.html>.

⁹⁹ Così recita la stampa di alcuni testi verbali pubblicata in fascicolo da “La Voce del Padrone” da cui si traggono le citazioni; ma una versione dattiloscritta dell'autore invertiva i primi due verbi del titolo.

¹⁰⁰ Presente ad esempio anche nella *Canzone dell'orticello*, che vede la personificazione di vari ortaggi via via considerati: cfr. <http://www.canzoneitaliana.it/canzone-dell-orticello.html>.

¹⁰¹ Cfr. <http://www.canzoneitaliana.it/quando-parlano-le-cose.html>.

¹⁰² Cfr. <http://www.canzoneitaliana.it/donna-vuol-dire-inganno.html>; a quanto pare di questa canzone non esistono né spartiti né il solo testo verbale nel fondo “Rodolfo De Angelis” conservato presso l'ICBSA.

¹⁰³ A puro titolo esemplificativo si segnala che, nei titoli, il sostantivo è presente in *Avevo in tasca la felicità... Felicità, Felicità coniugale e Tango della felicità*, mentre all'interno dei testi verbali compare ad esempio in

è l'ideologica *Canzone del bol...scemismo*¹⁰⁴: in essa De Angelis intende descrivere tutte le storture e le contraddizioni del comunismo di impronta sovietica, esordendo con un didattico «Bolscevismo è quella cosa / che [etc.]», passando poi all'analogo «Comunismo è quella cosa / che [etc.]» o a «Dittatura proletaria / [...] non si sa che cosa sia / né che cosa voglia dir» (dunque con piena riflessione metalinguistico-semantica), e concludendo ogni strofa con una «morale», cui funge da antifona la risposta del coro «O com'è bella / questa storiella; / contala, contala, contala su...».

In effetti non è detto che ciò che si asserisce comunemente o ciò che si comunica attraverso il canto altro non sia che una «storiella» che in realtà viola la massima conversazionale della qualità: è questo il messaggio esplicito della scettica *E se non fosse vero?*, in cui si parte avanzando seri dubbi rispetto alle dichiarazioni fiduciose o lusinghiere di parenti e conoscenti («Zio Camillo / dice sempre / etc.» e «Corallina / dice sempre / etc.»¹⁰⁵), per trasferire poi il ragionamento sul piano della sincerità nei rapporti internazionali e sulla propaganda che ne deriva, che vanno accolti col beneficio del dubbio: «A parole, / si rattrista / la Nazione / sanzionista: / “Se non fosse / per la Lega, / non farei / quel che fo!” / [...] / M'hanno detto / che la Pace / si mantiene / col cannone, / con le armate / sviluppate / d'ogni singola / Nazione!».

Del resto talvolta è lo stesso De Angelis a servirsi deliberatamente della menzogna o almeno di un uso non autentico e schietto delle parole, salvo poi divertirsi come di consueto a svelare il vero senso della propria comunicazione con un meccanismo disorientante e irridente: e così in *Stornello doppio* si viene a sapere che, «se il verbo fosse specchio del pensiero» (frase chiave e ricorrente del brano), alla futura sposa a cui si giura amore il protagonista vorrebbe dire «sei brutta, sei pelosa, / però sei danarosa, / ed io perciò ti sposo!», o alla «vecchia suocera scortese» trattata col massimo del garbo spiattellerebbe in faccia «sei storta, sei gibbosa, / e non ti mangio il naso / perché... sei tabaccosa!», o ancora al padrone di casa a cui si versa l'affitto griderebbe «per quel che fai pagare, / speriamo che stasera / ti portino in galera!». E se invece negli scambi interpersonali a dominare è la sincerità, ancora una volta non è detto che questo non provochi reazioni inaspettate derivanti dall'atteggiamento anticonformista e provocatorio dell'interlocutore: «Quando mi sento dire: / “Io non ho mai amato” / ah, ah – ah, ah... / la cosa non mi va... / Si crede di far bene chi lo dice, / e, invece, non lo sa / che mol-

Danziamo, Jenny, Il primo amore e Vetturali in festa, senza dimenticare *Tarà-cì-cì* che si conclude proprio con questa parola con funzione di esclamazione e di augurio dopo uno starnuto; ma va anche specificato che non sempre l'accezione semantica reale e il contesto in cui esso è inserito rimandano al senso positivo canonico del vocabolo.

¹⁰⁴ Cfr. <http://www.canzoneitaliana.it/canzone-del-bol-scemismo-oh-come-e-bella-questa-storiella.html>. I comunisti erano non di rado il bersaglio di canti parodici e aggressivi dell'epoca, come dimostrano ad esempio *Verrà Lenin! Pirulin pirulin, Bolsceschifi, Il comunista canta e Comunisti mettetevi a correre* (cfr. Savona-Straniero, 1979: 132-134 e 380-381, e De Marzi, 2004: 189-194 e 219-224).

¹⁰⁵ In cui, oltre alla presenza costante del *verbum dicendi* che implica il ricorso alle varie forme di discorso riportato (assai frequenti non solo qui ma in tutta la produzione di De Angelis), va notato anche l'impiego di poco usuali quaternari.

to male fa! / Io non amo che le donne innamorate [...] / Perdonate... Perdonate, / ma le cose voglio dirle come son!» (*Io amo le donne innamorate*¹⁰⁶).

E siccome appunto dietro le parole che apparentemente “suonano familiari” possono in realtà celarsi ambiguità e ipocrisie, tanto vale servirsi anche di elementi linguistici (pre- o pseudo)verbal per trasmettere il proprio messaggio: è questo il caso del ricco campionario di onomatopée, ideofoni (sovente di imitazione ed esecuzione canora), voci fonosimboliche, interiezioni, esclamazioni e via scorrendo che gremiscono le canzoni di De Angelis, impiegate di volta in volta con funzione evocativa, comica, mimetica, e comunque espressiva. Colpisce il fatto che tali parole o suoni non hanno la funzione di semplici riempitivi gigioneschi o di zeppe sfruttate in modo dozzinale per far tornare il computo metrico, ma fanno spesso parte del testo verbale messo per iscritto dall'autore – il quale dimostra così di attribuire loro piena dignità poetico/verbale – e talvolta, coerentemente, vedono una loro formalizzazione intonativa negli spartiti: anche questa una realizzazione concreta che deriva all'autore dalla sua ispirazione futurista. Così ad esempio lo stesso Marinetti, recuperando dichiarazioni e prove dei primi anni Dieci, recitò una dozzina di anni dopo ai microfoni di De Angelis quale proprio contributo alla Parola dei Grandi:

La vittoria delle parole in libertà futuriste è ormai un fatto compiuto! [...] Le parole in libertà orchestrano i colori, i rumori e i suoni; combinano i materiali della lingua e dei dialetti; le forme aritmetiche e geometriche; i segni musicali; le parole vecchie deformate o nuove; i gridi degli animali, delle belve e dei motori. [...] mezzogiorno $\frac{3}{4}$ flauti gemiti solleone / TUM TUM tatatatatata¹⁰⁷.

Non è qui possibile che fare pochi accenni al riguardo, iniziando col ricordare che la canzone forse più nota di De Angelis, *Ma... cos'è questa crisi?*, è rimasta famosa anche per l'imitazione vocale del suono della trombetta di cui si è servito l'autore nonché interprete¹⁰⁸. Un «perepereppe» che ritorna quasi identico in un'altra canzone di successo del nostro artista, tutta giocata su questo genere di consonanze dall'effetto e dal contenuto surreali: *Nel Parapapà*, geonimo immaginario di un antico regno orientale il cui «vecchio Maraja», di nome appunto «Perepepè», impose per legge che gli uomini potessero fare solo (la) «piripipi» e non anche l'eufemistico e criptico, ma concettualmente palese, «popopopò», con l'ovvia conseguenza che quel popolo si estinse. Nemmeno i nomi propri sono dunque esentati da un simile trattamento, come dimostrano ancora le tre sorelle presentate già nel titolo di *Bubù, Babà, Bebè* o i rivali d'amore del protagonista «Cacco, Checco, Cicco, Cocco e Cucco»¹⁰⁹ in *Cinque contro uno!*..., o ancora l'incipit del ritornello

¹⁰⁶ Cfr. <http://www.canzoneitaliana.it/io-amo-le-donne-innamorate.html>.

¹⁰⁷ Cavallari-Fischetti, 2014: 149.

¹⁰⁸ Purtroppo il brano non è stato caricato sul Portale della Canzone italiana, ma in rete si possono trovare diverse testimonianze dell'incisione originale. Resta per altro curioso il fatto che questa non sia una delle canzoni per cui De Angelis aveva previsto la scrittura degli ideofoni nel testo verbale o nello spartito.

¹⁰⁹ Su cui poi l'insistenza fonico-poetica è spinta al parossismo: «Cacco non fare il macac[c]o, / Checco non far lo stambecco, / Cicco non fare il mormicco [forse un neologismo puramente fonico?], / Cocco non fare lo sciocco, / Cucco tu sei mammelucco, / con te non c'è stucco / venire alle man. / Cacco, Checco, Cicco, Cocco e Cucco. / [...] / Cacco stavolta ti fiacco, / Checco t'afferro pel becco, / Cicco ti

di *Cartoline dalla Spagna*¹¹⁰ inviate alla «Cara, cara, cara, Carolina» (titolo scelto del resto per la pubblicazione dello spartito per il mercato sudamericano nel 1941, il cui pubblico era stato meno direttamente coinvolto dalla guerra civile spagnola). Un miscuglio di istrionismo linguistico e metamusicale che tocca forse la sua acme di nonsense verbale e canoro in brani come *Tinghe, tinghe, tanghe*¹¹¹ e *Tarà-cì-cì*¹¹².

Un aspetto che si connette anche a ciò che l'ascoltatore può talvolta udire in sottofondo, a corollario ma insieme a necessario completamento del testo cantato: un modo per ricostruire suoni, voci e rumori di cui il brano sta trattando. E così se il mito futurista della velocità e delle macchine è esplicito – ancorché sfruttato sempre in chiave umoristica con vena romantica – in una canzone come *Alto là!*¹¹³, in *Le nozze di Menico* si possono udire i fischi del treno e del capotreno, lo sbuffare del locomotore, gli avvisi gridati dal personale ferroviario nella stazione in cui si svolge la vicenda tragicomica del neomarito abbandonato dalla moglie proprio all'inizio del viaggio di nozze (e per giunta senza aver ancora «potuto fare il [suo] dovere»); oppure in *Pesce e frutti di mare* l'ascoltatore si trova immerso nelle caotiche trattative commerciali gridate (con cadenze regionali) da esercenti ambulanti e avventori in un tipico mercato del pesce rionale, metafora degli scambi amorosi; o ancora, in chiave propagandistica, *Una volta... non c'era Mussolini*¹¹⁴ propone un confronto contenutistico e uditivo tra il “prima” deludente dell'Italia liberale e l’“ora”

rompo lo sticco [probabilmente per ‘stincio’], / Cocco ti mando al Marocco, / Cucco domani ti trucco, / ti vendo al mercato / per cane barbon. / Cacco, Checco, Cicco, Cocco e Cucco. / (pe-pe-pe-pe-pè!) / [...] / Cacco infilato nel sacco, / Checco brandiva lo stecco, / Cicco con aria di micco [regionalismo dell'Italia centrale che sta per ‘babbeo, stupido’ o anche ‘zerbinotto’, dal nome dato ad alcune specie di scimmie], / Cocco faceva l'allocco, / Cucco suonava il *Nabucco* [riferimento operistico che può iniziare a introdurre quanto si dirà nel paragrafo seguente], / col capo, coi piedi, / con ambo le man. / Cacco, Checco, Cicco, Cocco e Cucco. / (pe-pe-pe-pe-pè!); sulla stessa lunghezza d'onda *Piripicchio e Piripocchio* (“*Storia di un secchio*”): cfr. <http://www.canzoneitaliana.it/piripicchio-e-piripocchio.html>.

¹¹⁰ Cfr. <http://www.canzoneitaliana.it/cartoline-dalla-spagna.html>.

¹¹¹ Cfr. <http://www.canzoneitaliana.it/tinghe-tinghe-tanghe.html>.

¹¹² Cfr. <http://www.canzoneitaliana.it/tara-ci-ci.html>.

¹¹³ «Gira con fragor l'umanità, / per monti e città, / con gran voluttà... / Auto, moto, ciclo, side-car, / intorno si va, / con velocità... / Persin l'amore cieco / in fretta vuole girar, / e, se t'investe un cuore, / devi gridar: / “Alto là! la strada è sbarrata! / Alto là! legga qua; che c'è scritto fermata!” / [...] / “Alto là!” grida il vigile armato... / “Alto là! venga qua, lei signore è multato!” / Quando la luna è di cattivo umore, / non si va, non si va, per le strade del cuor!»: si tratta molto probabilmente di un inedito, perché di questo brano è stata rinvenuta una semplice copia dattiloscritta del solo testo verbale conservata presso l'ICBSA, senza che ve ne sia traccia in altri cataloghi o negli elenchi dell'autore.

¹¹⁴ Cfr. <http://www.canzoneitaliana.it/unavolta-non-c-era-mussolini.html> e De Marzi, 2004: 294. In onore del Duce e dell'efficienza grazie a lui presuntamente raggiunta in ogni settore della vita del Paese, De Angelis ha anche scritto *Omaggio a S.E. Mussolini*, che si ricollega a quanto detto nel paragrafo precedente dal punto di vista metamusicale e (pseudo)autarchico; il solito tocco di ironia sorniona è però già ravvisabile nel sottotitolo (*Ancora Foxtrot*), su cui si gioca tutta la metafora descrittiva basata sull'effettiva musicofilia del Duce: «Adesso che al governo c'è Benito Mussolin / a fare il presidente con l'archetto ed il violin, / appena che han sentito che suonate il da far, / ognuno ha già imparato a foxtrottar [neologismo creativo molto interessante sotto il profilo morfolessicale e semantico]. / Ad un suo “Va'...” / tutti ballano il foxtrot: / foxtrot di qua, foxtrot di là, / foxtrot di su e di giù. / [...] / e ancor gli amici d'oltremar / impareranno a foxtrottar, / che Mussolini dà lezioni / e fa girar, foxtrottar e lavorar / per il gran ben della nazione» (purtroppo non risulta che presso il fondo “Rodolfo De Angelis” dell'ICBSA siano conservati spartiti o dattiloscritti del brano, di cui resta invece un'incisione sonora). Sulle molte canzoni dell'epoca dedicate o inneggianti a Mussolini cfr. De Marzi, 2004: *passim*.

dell'impeccabile e grandiosa era fascista guidata dal suo Duce. Non esiterei dunque a definire questo espediente “bruitismo¹¹⁵ leggero”, forse persino più riuscito e meno effimero di quello che i vari Francesco Balilla Pratella e Luigi Russolo teorizzavano e producevano nell'ambito della più colta e pretenziosa musica “classica”.

5. CANZONETTE ALL'OPERA

Ed è proprio al legame con quest'ultima, e in particolare col teatro d'opera, che si vuole brevemente dedicare una pennellata conclusiva con la quale finire di schizzare il ritratto del Rodolfo De Angelis canzonettista. Gli intenti dissacratori e ironici dell'autore, spesso giocati – come visto – su richiami di carattere meta- e interlinguistico-musicale, non potevano infatti trascurare il melodramma, risucchiato anch'esso in questo vortice creativo e irrisorio; tanto più che l'opera lirica, almeno nelle sue linee più generali e nei suoi richiami più noti, faceva all'epoca parte dell'immaginario collettivo e delle conoscenze enciclopediche medie della classe borghese urbana – quella a cui prevalentemente si rivolgeva De Angelis – fruitrice della radio, magari in possesso di un grammofono e avvezza a svagarsi con spettacoli lirici o di varietà. Una circostanza testimoniata da altre canzonette coeve o di poco posteriori quali, due su tutte, *Il pinguino innamorato* (di Nino Casiroli e Nino Rastelli) reso noto dall'interpretazione di Silvana Fioresi col Trio Lescano in cui si cita il quartetto di *Rigoletto* «Bella figlia dell'amore», o *Ho licenziato la cameriera* (di Leo Chiosso e Stevan Pasero) eseguita da due “star” come Natalino Otto e Alberto Rabagliati, in cui l'inservente del titolo perde il lavoro perché ha il vezzo di cantare in stile jazz le opere più famose.

Se il rimando più palese al genere è la già citata *Romanza d'un tenore innamorato*¹¹⁶, anche un brano come *Berenice fa la cantatrice* non è da meno: qui infatti il protagonista è innamorato di una primadonna, la quale viene scritturata per interpretare Violetta e in seguito pensa bene di venire «traviata» dal collega tenore di turno, abbandonando il povero spasimante precedente¹¹⁷. Ma i richiami possono essere anche meno espliciti, talvolta forse un po' inconsapevoli e tal'altra invece più deliberatamente sottili: se infatti da un lato l'abbondanza di «Mimì» che affollano le canzoni di De Angelis (e di altri suoi colleghi coevi) può non essere direttamente dipendente dall'omonima protagonista pucciniana, è

¹¹⁵ Tratto fondamentale e dichiaratamente ostentato della teoria futurista, che si lega alla valorizzazione dei rumori umani, naturali o tecnologici perseguita dal movimento marinettiano all'interno di tutte le arti, e appunto primariamente nella musica e nella poesia (oltre a quanto già citato cfr. anche Prieberg, 1963 e Pivato, 2011: 53-86 e 115-141).

¹¹⁶ Di cui però, purtroppo, non è ancora stato possibile reperire alcun esemplare di testo verbale, spartito o riproduzione sonora.

¹¹⁷ Sia per ragioni stilistiche, sia per i giochi di parole, sia per i riferimenti all'opera lirica, è opportuno citare i versi più significativi: «Berenice, / mi fai questo favor: / Be, be, be, Berenice, / di cantarmi il Trovator! / La mia bella, me l'hanno scritturata / per cantare Violetta, la Traviata, / ma me l'hanno fischiettata / nel duetto col tenor! (che disonor!) / “Mio Totò, mio Lolò, / mio cocò, chi fischio / è un signor che per sé / vuol da me la mia fè!” / [...] / Berenice, / cantando il Trovator, / Be, be, be, Berenice, / m'hai traviato questo cuor! / L'altra sera l'ho vista accompagnata / dal tenore col quale avea cantato: / la Mignonne, la Manonne, / la Bohème e Salomè! (che male c'è?) / “O, la là, come sta? / cosa fa? dove va?” / lei mi fè, come che / fossi me un minchion!! / “Traviata!” / le dissi per la strada... / “Monna Saffo...” / E lei mi diè uno schiaffo! / Berenice, / se vai con quel buffon... / Be, be, be, Berenice... io ti fischio dal lubbion [milanesismo scaligero per 'loggione']! / (Ah Traditor!)».

forse più improbabile supporre che la Lola di *Abbandono* non abbia nulla a che vedere con la deuteragonista della *Cavalleria rusticana*; tanto più che – anche senza voler chiamare in causa la contiguità tra Mascagni e il regime fascista – la canzone *Schiocca la frusta* (a cui nel ritornello si aggiunge «e va'!») è evidentemente calcata sul noto «schiocca la frusta. Ehi là!» di compar Alfio¹¹⁸.

Né il binomio verista melodrammatico per eccellenza poteva rimanere franto: lo dimostra *Rondini*, i cui versi «Rondini, / che nella primavera: Zì-Zì-Zì-Zì... / Rondini, / da terre a me stranier, venite qui. / [...] / Volano / le rondinelle a stormi nel mio ciel, / Volano, / fra nubi d'oro, nell'azzurro vel... / Ridono, / della costante loro infedeltà, / liete, / gridando al sole la felicità!», pur inseriti in un contesto amoroso-nostalgico in parte estraneo a Leoncavallo, sono palesemente foggiate a partire dalla ballata di Nedda dei *Pagliacci*: «Hui! Stridono lassù, liberamente / lanciati a vol come frecce, gli augel. / Disfidano le nubi e 'l sol cocente, / e vanno, e vanno per le vie del ciel. / Lasciateli vagar per l'atmosfera, / questi assetati d'azzurro e di splendor: / seguono anch'essi un sogno, una chimera, / e vanno, e vanno fra le nubi d'or! / [...] / Vanno laggiù / verso un paese strano / che sognan forse e che cercano in van. / Ma i boemi del ciel, seguon l'arcano poter / che li sospinge... e vanno... e van!». Più improbabile, ma non da escludere partendo proprio dal titolo, anche un richiamo a *La rondine* di Puccini: «- Vi trascina il Destino!... / Forse, come la rondine, / migrerete oltre il mare, / verso un chiaro paese / di sogno... Verso il sole, / verso l'Amore... E forse... / - Un cattivo presagio?... - No. Il destino / ha un suo duplice viso: / un sorriso o un'angoscia?... Mistero!».

Un'insistenza, quella sul dittico verista, che si manifesta anche in altri casi. Il più significativo è probabilmente il *Bolero di maschere*¹¹⁹, laddove il protagonista, deluso e presumibilmente tradito, ci appare come un novello Canio in cerca della vendetta definitiva, celata sotto l'ipocrisia e l'ambiguità del travestimento farsesco e metateatrale che provoca necessariamente un conflitto tra i sentimenti realmente provati e quelli invece simulati: «Va bene, / è carnevale... / e ognuno si mette in maschera! / [...] / Ridiamo, / è carnevale, / e ognuno deve ridere... / Non senti / che bacchanale... / e tu... vorresti piangere... / ma no... ma no... / [...] / Pazzie / di carnevale... / I volti si trasformano... / ed io che sono tragico / ho sempre un volto comico... / per te... per te... / Sicuro, un'altra maschera / ho messo sul mio viso, / per rispecchiare quella / del tuo sorriso...

¹¹⁸ Interessante anche la forma musicale di questa canzonetta, in semplice stile da avanspettacolo ma ancora una volta richiamantesi al melodramma: ogni sezione è composta da un'introduzione tematica in stile di recitativo semplice (che per ciascuna parte muta di tonalità e che l'ultima volta è intonato con voce simile a quella lirica impostata), cui seguono una strofa melodicamente fissa e il ritornello. Anche il contenuto del brano presenta analogie credo non casuali con il personaggio mascagnano: De Angelis passa infatti in rassegna i mezzi di informazione e i rapporti internazionali e sociali per dimostrare come spesso le apparenze celino la realtà dei fatti, e come quindi in sostanza si resti tutti in qualche modo – magari inconsapevolmente – “cornuti”.

¹¹⁹ Forse non casuale l'assonanza del titolo con il *Ballo in maschera*. Tanto più che, proprio come nella scena finale dell'opera verdiana, anche qui il protagonista – mosso da intenti vendicativi e omicidi – fa sapere «anch'io indosso un domino», com'è per Riccardo/Gustavo; e *Una vendetta in domino* era appunto uno dei titoli inizialmente pensati per la tormentata opera su libretto di Antonio Somma. Cfr. al riguardo almeno Ricciardi, 2003.

/ Anch'io la maschera / ho messo qui... / che senza quella, / Amalia¹²⁰, / ti sgozzerei così!». Un verbo, quest'ultimo, ancora una volta tutt'altro che irrilevante, perché rievoca immediatamente l'«al par di un cane mi farei sgozzar» con cui Turiddu ammette davanti ad Alfio la propria colpa.

Ma i richiami alla *Cavalleria rusticana* non sono ancora finiti, perché l'attacco di «Voi lo sapete, o mamma» viene citato in quanto tale in *Di sera, dove andare?*¹²¹ accanto all'incipit del recitativo del Duca di Mantova rigolettiano «Ella mi fu rapita», indicati quali emblemi del trito repertorio che si ascolta nei concerti di canto lirico¹²²; così come, poco dopo, si constata: «Se passeggi per la via, / c'è la stessa sinfonia; / dalla casa illuminata / viene fuori la Traviata: / Ah, ah, ah, ah!¹²³». Accostamenti operistici scoperti che compaiono anche in *La bugia ha le gambe corte*¹²⁴, quando il protagonista dice di aver fatto debuttare al San Carlo di Napoli due fratelli, uno tenore e l'altro baritono, e per dimostrarlo si sentono «Spirto gentil de' sogni miei» (naturalmente dalla *Favorita* di Donizetti) e il nuovamente rigolettiano «Quel vecchio maledivami»¹²⁵. O ancora, in *Russerie*, giocando su alcuni stereotipi di natura culturale e nazionalistica, il protagonista racconta: «Quando giunsi a Mosca, / io cantai la Tosca, / la Traviata, il Rigo- / letto¹²⁶ ed il Barbier...».

In altri casi la faccenda è più complicata, perché non è altrettanto chiaro quanto si tratti di vere e proprie citazioni o allusioni, o piuttosto dell'impiego di una sorta di *langue* diffusa nei testi per musica e come tale più o meno influente (anche senza piena consapevolezza) sull'attività creativa di De Angelis e, specularmente, sulla percezione dell'ascoltatore: possono essere esempi in tal senso canzoni come *Fontanina*¹²⁷, *Ma perché?* e la già citata *Minuetto*¹²⁸, che, se orecchiate, paiono imbevute di un certo stile lirico-melodrammatico. Più delicate e ambigue, poi, occorrenze di espressioni come «Belle fanciulle da gli occhi di malia» (da *Serenata a Lei!*), analoga a quella del Pinkerton pucciniano, o come l'«All'armi! All'armi!» corale che apre la più nota *Va['] fuori d'Italia... (o prodotto stranier)*¹²⁹, che pare fare il verso ad esempio ad alcune parentesi di certi libretti verdiani (*I Lombardi alla prima crociata*, *Ernani*, *Il corsaro*, *Macbeth*, *La forza del destino*, *Simon*

¹²⁰ Il nome proprio è stato corretto e aggiunto a mano dall'autore in sostituzione del precedente verso «in un fremito»: che volesse essere anche questa un'assonanza con l'Amelia verdiana?...

¹²¹ Cfr. <http://www.canzoneitaliana.it/di-sera-dove-andare-14663.html>; interessante questo brano che, dimostrando ancora una volta l'anticonformismo e l'eterodossia di De Angelis perfino rispetto agli assunti futuristi, si lamenta anche della baraonda acustica che turba l'inutilmente agognata quiete serale della realtà urbana.

¹²² Per altro con una lieve imprecisione, dato che entrambe le arie vengono semplicisticamente presentate come eseguite da un tenore: cosa che naturalmente non è per il racconto di Santuzza.

¹²³ Si tratta di ideofoni canori, che fanno il paio con altri sempre vocali o strumentali presenti nel brano attraverso cui l'autore vuole riprodurre il suono di «sassofono», «trombon» e «canzon».

¹²⁴ Cfr. <http://www.canzoneitaliana.it/la-bugia-ha-le-gambe-corte-13008.html>.

¹²⁵ Ancora con una piccola imprecisione, dunque, giacché a rigore l'esecutore dovrebbe essere un baritono e non un basso.

¹²⁶ Notevole, per una canzonetta, il preziosismo della versificazione con tmesi per mantenere la regolarità dei senari.

¹²⁷ Cfr. <http://www.canzoneitaliana.it/fontanina.html>.

¹²⁸ Cfr. <http://www.canzoneitaliana.it/minuetto.html>.

¹²⁹ Cfr. <http://www.canzoneitaliana.it/va-fuori-d-italia-o-prodotto-stranier-14662.html>. e De Marzi, 2004: 351-352

Boccanegra, *Otello* e forse soprattutto il *Trovatore* della «pira»); ma mentre nel primo caso la plausibilità dell'eco è ragionevole, nel secondo pare assai più forzata¹³⁰.

Infine, accanto all'opera lirica e richiamando quanto rilevato nei paragrafi precedenti, non ci si può esimere da un breve accenno al rapporto con gli altri generi della musica più "alta": quella classica e quella napoletana. Della prima basterà rilevare come De Angelis citi espressamente e con la consueta ironia una "profezia" di Stravinskij, compositore per il quale i futuristi hanno dimostrato un oscillante rapporto di attrazione-repulsione: «Stravinski / ha detto / che presto, nel mondo, / la moda del jazz / del tutto passerà! / Grazie dell'avvertimento, / ma, per il momento, / seguita l'orchestra a strepitar», da *Tarà-cì-cì*; mentre per la seconda si può fare riferimento al pot-pourri tipicamente "parolibero" e surreale di *Tinghe, tinghe, tanghe* in cui l'autore ha mescolato in modo "sacrilego" i celeberrimi e venerati *Maria Mari*, *Funiculì funiculà* e *O sole mio*.

6. UN NOVELLO E "SCANZONATO" CECCO D'ASCOLI

Tra le carte conservate presso l'archivio "Rodolfo De Angelis" dell'ICBSA si trova anche un documento del dicembre 1935 molto significativo ai nostri fini, intitolato *Come nascono le mie canzoni*. Presentando agli ascoltatori della Radio Svizzera Italiana alcuni suoi brani, così si esprimeva l'autore:

Premetto che come sorga e si concreti nel mio cervello la musica o la strofa di un mio canto non so né saprei dire, e quindi non dirò. Dirò soltanto che gli innumerevoli spunti mi sono dati un po' da tutti e da tutto: la natura, le cose, le donne, gli uomini, le bestie eccetera. Ogni persona, ogni avvenimento, ogni cosa, ogni oggetto, può diventare soggetto per una canzone. Dirò anche che queste mie canzoni nascono un po' dappertutto, ed ogni volta che mi vien dato di cantarle mi riporto con la fantasia nei luoghi ove nacquero.

Non è dato sapere fino a che punto sia sincera la dichiarazione di inconsapevolezza, pur verisimile, dell'ispirazione creativa; ma credo sia stato ampiamente dimostrato quanto corrispondano al vero l'eclettismo disinibito dei soggetti trattati e (almeno per i brani meno surreali) una certa iconicità degli stessi, a dimostrazione che l'idea di base è nata da situazioni, personaggi e luoghi concreti, o almeno ben vividi nella fervida immaginazione del poeta-musicista(-esecutore); poi, certo, a ciò si è sovrapposta un'inevitabile elaborazione intellettuale che ha aggiunto, tanto nelle parole quanto nella musica, diversi strati di concettismo, sottintesi, sagaci escamotages, citazioni e arditezze sperimentali. Ma il più delle volte non sono andate smarrite la base immanente e la spinta ludico-sarcastica, talvolta mordace ma quasi sempre nei limiti di una certa bonarietà, che contraddistinguono il contenuto dei brani e le finalità del loro autore: un'impostazione che ben si addice al genere delle "canzonette leggere"¹³¹.

¹³⁰ Specie in un contesto di regime militarista e in periodo bellico; senza poi dimenticare che «All'armi! All'armi! / All'armi siam fascisti» era un noto inno dell'epoca e un'esortazione che ricorreva in più canti d'allora (cfr. Savona-Straniero, 1979: 72-75 e, soprattutto, De Marzi, 2004: 185-186 e 197-203).

¹³¹ Come già condivisibilmente si leggeva in Borgna-Serianni, 1994: 24: «Nel panorama della canzone comica, la produzione di De Angelis spicca notevolmente, e il successo che queste canzoni ebbero, nono-

Si può insomma ravvisare in quest'ambito della produzione artistica di De Angelis una forte analogia e una comunione d'intenti con il motto di cui si erano serviti Giovanni Papini e Ardengo Soffici quale epitome programmatica della rivista da loro fondata nel 1914, *Lacerba*, uno dei principali organi di propagazione del primo pensiero futurista. Più ancora, le canzoni di De Angelis sembrano rispecchiare in modo più ampio e completo lo spirito espresso (almeno ad una lettura parziale e strumentale quale quella futurista) da Cecco d'Ascoli nel passo da cui Papini e Soffici trassero il verso in questione:

Qui non si canta al modo delle rane,
Qui non si canta al modo del poeta
Che finge, immaginando, cose vane;
Ma qui risplende e luce ogni natura
Che a chi intende fa la mente lieta.
Qui non si gira per la selva oscura.
[...]
Lascio le ciance e torno su nel vero.
Le favole mi fur sempre nemiche.
(*L'Acerba*, IV, XII, 45-50.61-62)

Bando dunque alla ricerca del sublime che più spesso falsa la realtà, reinventandola artificiosamente, o che si serve solo delle componenti di essa più vaghe e poetabili: meglio piuttosto servirsi della realtà in quanto tale, con tutte le sue sfaccettature anche crude, non di rado già di per sé talmente paradossali e caricaturali da lasciarsi descrivere con l'estro dell'artista. Un artista che non prova alcuna soggezione per i Dante e le *Divine Commedie* di turno, ma che anzi non si esime dal proporre modelli antifrastici e dall'irridere, citandoli per parodiarli, i riferimenti del canone tradizionale. Provocatorio, certo, e irriverente lo stile linguistico e musicale che quindi emerge dalle canzoni di De Angelis; ma quasi mai aggressivo, violento, astioso e malevolo come altre manifestazioni del movimento artistico e del pensiero politico a cui l'autore fu certamente più vicino.

Il sorriso sulle labbra prevale sul ghigno, la schiettezza imbarazzante prevale sull'ipocrisia perbenista, gli svelamenti disorientanti prevalgono sulle apocalissi scandalose, il *canere* prevale sul *castigare ridendo mores*, l'ironia e la satira nei riguardi altrui non annientano la capacità e la volontà di sbeffeggiare anche se stessi: quasi a sottolineare come in fin dei conti tutti questi elementi non siano altro che gli ingredienti di canzonette "leggere", intonate da un guaglione sicuramente impudente ma mosso in realtà dal desiderio di far presa sul proprio ascoltatore grazie alla sua simpatia. Ad ogni modo un "eretico" almeno potenziale, proprio come Francesco Stabili, secondo ogni concezione di integralismo ideologico pre- o postbellico; e forse anche per questo condannato per lungo tempo al rogo della più diffusa memoria collettiva. Rimane dunque auspicabile un più sistematico studio dei suoi testi, non solo canori, che restituiscono uno spaccato storico-

stante il loro carattere elitario [ma al riguardo si potrebbe affermare piuttosto che i livelli di lettura e di fruizione possono essere molteplici, adatti sia ad un pubblico in cerca di svago disimpegnato sia ad ascoltatori di più raffinata capacità analitica], mostrò la possibilità di una canzone che non si abbandonava a una totale banalità nel testo e nella musica: anche nella musica leggera poteva esserci spazio per gli autori, come il successivo svolgimento storico della canzone italiana doveva ampiamente dimostrare».

culturale di indubbio interesse e di un certo pregio: non già in vista di una riabilitazione in chiave revisionista (assai lontana dagli intendimenti di chi scrive), né con lo scopo di presentare De Angelis più come un Savonarola che come un Cecco d'Ascoli; ma appunto per fare piena luce su un personaggio e su un'attività che hanno sicuramente influenzato un periodo e un settore preciso della cultura italiana e i suoi successivi sviluppi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Accademia degli Scrausi (1996), *Versi rock. La lingua della canzone italiana negli anni '80 e '90*, Rizzoli, Milano.
- Afrifo A. e Soldani A. (2012), *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, il Mulino, Bologna.
- Antonelli G. (2010), *Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato*, il Mulino, Bologna.
- Baldissone G. (2012), *Filippo Tommaso Marinetti*, Le Monnier, Firenze.
- Bernardoni V. (2012), “Mortari, Virgilio”, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 77, anche on line sul portale Treccani.
- Bonito Oliva A. (1986), *La parola totale. Una tradizione futurista (1909-1986)*, Mucchi, Modena.
- Bonomi I. e Coletti V. (2016), a cura di, *L'italiano della musica nel mondo*, Accademia della Crusca - GoWere, Firenze, seconda ed.
- Borgna G. (1985), *Storia della canzone italiana*, Laterza, Roma-Bari.
- Borgna G. e Serianni L. (1994), a cura di, *La lingua cantata. L'italiano nella canzone dagli anni Trenta ad oggi*, Garamond, Roma.
- Cannella M. e Lazzarini B. (2017), a cura di, *Lo Zingarelli 2018. Vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna.
- Cartago G. e Fabbri F. (2016), “La lingua della canzone”, in I. Bonomi e S. Morgana (a cura di), *La lingua italiana e i mass media*, Carocci, Roma, seconda ed., pp. 257-290.
- Caruso L. (1980), a cura di, *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo. 1909-1944*, Spes-Salimbeni, Firenze, 4 fasc.
- Caruso L. e Longone G. (1979), a cura di, *Il teatro futurista a sorpresa (Documenti)*, Salimbeni, Firenze.

- Caruso L. e Martini S. M. (1974), a cura di, *Tavole parolibere futuriste (1912-1944)*, Liguori, Napoli.
- Cavallari P. e Fischetti A. (2014), *Voci della vittoria. La memoria sonora della Grande guerra*, Donzelli, Roma.
- Cavallo P. (1994), *Riso amaro. Radio, teatro e propaganda nel secondo conflitto mondiale*, Bulzoni, Roma.
- Cavallo P. e Iaccio P. (2003), *Vincere! Vincere! Vincere! Fascismo e società italiana nelle canzoni e nelle riviste di varietà (1935-1943)*, Liguori, Napoli.
- Cerchiari L. (2003), *Jazz e fascismo*, L'Epos, Palermo.
- Coletti V. e Coveri L. (2017), *Da san Francesco al rap*, Accademia della Crusca - L'Espresso, Firenze-Roma.
- Colombati L. (2011), a cura di, *La canzone italiana 1861-2011. Storie e testi*, Mondadori-Ricordi, Milano, 2 voll.
- Cortelazzo M. e Zolli P. (1999), a cura di, *Il nuovo etimologico. DELI – Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, Zanichelli, Bologna, seconda ed.
- Coveri L. (1996), a cura di, *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, Interlinea, Novara.
- D'Orsi A. (2009), *Il futurismo tra cultura e politica. Reazione o rivoluzione?*, Salerno, Roma.
- Dainotto R. (2008), "The Saxophone and the Pastoral Italian Jazz in the Age of Fascist Modernity", *Italica*, 85, 2/3, pp. 273-294.
- De Angelis A. (1960), "La Discoteca di Stato", in *Strenna dei Romanisti*, XXI, pp. 252-256.
- De Angelis R. (1940), *Caffè concerto. Memorie d'un canzonettista*, S.A.C.S.E., Milano.
- De Angelis R. (1958), *Noi futuristi*, Edizioni del Cavallino, Venezia.
- De Angelis R. (2007), *Storia del café-chantant*, Stamperia del Valentino, Napoli.
- De Benedictis A. I. (2015), a cura di, *La musica alla radio, 1924-1954. Storia, effetti, contesti in prospettiva europea*, Bulzoni, Roma.
- De Felice R. (1988), a cura di, *Futurismo, cultura e politica*, Fondazione Agnelli, Torino.
- De Maria L. (1996), a cura di, *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Milano.
- De Marzi G. (2004), *I canti del fascismo*, Frilli, Genova.
- De Pascale G. (2009), *Qui non si canta al modo delle rane. La città nelle poetiche futuriste*, Mimesis, Sesto San Giovanni.
- Del Buono O. (1982), "Il ritmo sincopato", in Gervaso (1982), vol. 1, pp. 61-72.

- Fabbri F. (2008), *Around the clock. Breve storia della popular music*, Utet, Torino.
- Facci S. (2017), “La musica leggera nell’epoca dei mass media e la canzone d’autore”, in *Enciclopedia Italiana*, Appendice IX: *Il contributo italiano alla storia del pensiero*, vol. *Musica*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 642-653.
- Fantasia R. e Tallini G. (2004), *Poesia e rivoluzione. Simbolismo, crepuscolarismo, futurismo*, FrancoAngeli, Milano.
- Foresti F. (2003), *Credere, obbedire, combattere. Il regime linguistico nel Ventennio*, Pendragon, Bologna.
- Gervaso R. (1983-1984), a cura di, *Parlami d’amore Mariù. Vita, costume e storia d’Italia tra gli anni Venti e Quaranta*, Rizzoli, 3 voll.
- Godoli E. (2001), a cura di, *Il dizionario del futurismo*, Vallecchi, Firenze, 2 voll.
- Golino E. (1994), *Parola di Duce. Il linguaggio totalitario del fascismo*, Rizzoli, Milano.
- GRADIT, *Grande Dizionario Italiano dell’Uso*, ideato e diretto da T. De Mauro, Utet, Torino, 1999-2007, 8 voll.
- Isola G. (1990), *Abbassa la tua radio, per favore... Storia dell’ascolto radiofonico nell’Italia fascista*, La Nuova Italia, Firenze.
- Klein G. (1986), *La politica linguistica del fascismo*, il Mulino, Bologna.
- Lanotte G. (2014), “Segnale radio”. *Musica e propaganda radiofonica nell’Italia nazifascista 1943-1945*, Morlacchi, Perugia.
- Liperi F. (2011), *Storia della canzone italiana*, RaiEri, Roma, seconda ed.
- Lombardi D. (2009), *Nuova enciclopedia del futurismo musicale*, Mudima, Milano.
- Monteleone F. (1976), *La radio italiana nel periodo fascista*, Marsilio, Venezia.
- Nazzaro G. B. (2011), *Futurismo*, Guida, Napoli.
- Nicolodi F. (1984), *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, La Nuova Italia, Firenze.
- Nicolodi F. (2017), “La musica sotto il fascismo”, in *Enciclopedia Italiana*, Appendice IX: *Il contributo italiano alla storia del pensiero*, vol. *Musica*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 569-580.
- Nicolodi F. (2018), *Novecento in musica*, il Saggiatore, Milano.
- Pedullà W. (2010), a cura di, *Il futurismo nelle avanguardie. Atti del Convegno internazionale di Milano (4-6 febbraio 2010)*, Ponte Sisto, Roma.
- Peroni M. (2005), «*Il nostro concerto*». *La storia contemporanea tra musica leggera e canzone popolare*, Mondadori, Milano.

- Piazzoni I. (2011), *La musica leggera in Italia dal dopoguerra agli anni del "boom". Cultura, consumo, costume*, L'ornitorinco, Milano.
- Piras M. (2017), "Il jazz", in *Enciclopedia Italiana*, Appendice IX: *Il contributo italiano alla storia del pensiero*, vol. *Musica*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 559-568.
- Piscopo V. (1976), *Questioni e aspetti del futurismo. Con un'appendice di testi del futurismo a Napoli*, Ferraro, Napoli.
- Pivato S. (2002), *La storia leggera. L'uso pubblico della storia nella canzone italiana*, il Mulino, Bologna.
- Pivato S. (2011), *Il secolo del rumore. Il paesaggio sonoro nel Novecento*, il Mulino, Bologna.
- Poli D. e Melosi L. (2013), a cura di, *I linguaggi del futurismo. Atti del Convegno internazionale di studi (Macerata, 15-17 dicembre 2010)*, Eum, Macerata.
- Prato P. (2010), *La musica italiana. Una storia sociale dall'Unità a oggi*, Donzelli, Roma.
- Priberg F. (1963), *Musica ex machina*, Einaudi, Torino.
- Raffaelli A. (2010), "fascismo, lingua del", *Enciclopedia dell'Italiano*, Istituto della Enciclopedia Italiana, on line su www.treccani.it.
- Raffaelli S. (1997), "«Si dispone che...». Direttive fasciste sulla lingua: antiregionalismo e xenofobia", *Lingua nostra*, 58, pp. 30-45.
- Rescigno E. (1982), a cura di, *La canzone italiana*, Fabbri, Milano, seconda ed., voll. 1 e 2.
- Ricciardi S. (2003), a cura di, *Carteggio Verdi-Somma*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma.
- Rossetti R. (1990), *La voce della memoria. La Discoteca di Stato, 1928-1989*, Palombi, Roma.
- Sabatini F. e Coletti V. (2007), cura di, *Dizionario della Lingua italiana*, Rizzoli, Milano, seconda ed.
- Salaris C. (1985), *Storia del futurismo. Libri, giornali, manifesti*, Editori riuniti, Roma.
- Savona V. e Straniero M. (1979), *Canti dell'Italia fascista (1919-1945)*, Garzanti, Milano.
- Telve S. (2008), "Il modello linguistico orale-parlato nella canzone italiana contemporanea", in *Annali Online di Ferrara*, I, pp. 139-167.
- Telve S. (2012), *That's amore! La lingua italiana nella musica leggera straniera*, il Mulino, Bologna.
- Tonani E. (2004), a cura di, *Storia della lingua italiana e storia della musica*, Cesati, Firenze.
- Verdone M. (1986), *Il movimento futurista*, Lucarini, Roma.
- Verdone M. (1988), *Teatro del tempo futurista*, Bulzoni, Roma.
- Zuliani L. (2018), *L'italiano della canzone*, Carocci, Roma.