



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit
„Le varietà di lingua nelle canzoni
di Enzo Jannacci“

Verfasserin
Petra Puchberger

angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, August 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuer:

A 190 350 347
UF Italienisch, UF Französisch
Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Gualtiero Boaglio

***Nicht die Glücklichen sind dankbar.
Es sind die Dankbaren, die glücklich sind.***

(Francis Bacon)

Nun bin ich am Ende meiner Studienzeit an der Romanistik
Wien. Wenn ich zurückblicke denke ich an meine Eltern, denen ich für das,
was sie bisher für mich gemacht haben und immer noch machen, einen ganz
besonderen Dank aussprechen möchte.

Mama und Papa, vielen Dank für eure Hilfe und Unterstützung
jeglicher Art.

Ihr sollt wissen, dass ich ohne euch niemals soweit
gekommen wäre.

Danken möchte ich noch meinen Freunden, insbesondere
Julia, die meine Zeit des Studiums so unglaublich schön gemacht
haben, sodass ich es gar nicht zu Ende lassen kommen möchte. An
dieser Stelle bleibt mir nichts anderes übrig als einfach Danke zu sagen-
die gemeinsame Zeit in Wien werde ich nie vergessen.

Auf universitärer Ebene gilt mein Dank im Speziellen
ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Gualtiero Boaglio,
der mir vom ersten bis zum letzten Tag des Schreibprozesses
stets mit Ratschlägen zur Seite gestanden ist.

Indice

1. Introduzione	7
2. La storia dei cantautori	12
2.1 L'importanza della musica nella storia della cultura italiana	12
2.2 Tentativi di definizione del termine di cantautore	14
2.3 Il "Cantacronache" come specchio d'una Italia instabile	16
2.4 Gli anni Sessanta	18
2.5 Gli anni Settanta	21
2.6 Gli anni Ottanta	23
2.7 Dagli anni Novanta ai giorni nostri	24
3. Enzo Jannacci e la sua fortuna	25
3.1 Cenni biografici su Enzo Jannacci	25
3.2 La carriera d'artista	26
3.3 Le particolarità di Enzo Jannacci	29
3.4 Il principio di straniamento	34
4. Definizioni linguistiche	36
4.1 Lingua	36
4.2 Dialetto	38
4.2.1 Dialetto regionale	40
4.2.2 Dialetto italianizzato / italiano-dialetto	40
4.3 Varietà	40
4.3.1 La gradazione delle varietà italiane	41
4.3.1.1 Italiano standard o Italiano colto	41
4.3.1.2 Italiano neo-standard	43
4.3.1.3 Italiano regionale	44
4.3.1.4 Italiano regionale settentrionale	45
4.3.1.5 Italiano colloquiale	47
4.3.1.6 Italiano popolare	47
4.3.1.7 La koinè dialettale	49
4.4 Registro	49
5. Il dialetto milanese e le varietà della Lombardia	49
5.1 La situazione linguistica nella Lombardia	49

5.2	Classificazione dei dialetti lombardi	50
6.	Il dialetto milanese	53
6.1	La sua origine	53
6.2	La fonetica e la fonologia	54
6.2.1	La pronuncia	54
6.3	Il lessico	55
6.4	La morfosintassi	57
6.5	Fenomeni comuni ai dialetti lombardi	59
6.6	I parlanti	60
7.	Il Procedere dell'analisi dei testi	62
7.1	In medias res – l'analisi delle canzoni	64
8.	Conclusione	99
9.	Zusammenfassung	114
10.	Bibliografia	117
10.1	Libri	117
10.2	Fonti internet	121
11.	Illustrazioni	123
12.	Indice delle tabelle	123

1. Introduzione

Prima di aver deciso il tema della mia tesi di laurea su Enzo Jannacci e le varietà di lingua che possiamo trovare nei testi delle sue canzoni, ho riconsiderato gli argomenti che erano già sempre interessanti per me durante gli studi alla Romanistik ma non mi era possibile approfondirli. Per esempio i seminari di letteratura sono stati, per dire il vero, sempre avvincenti ma ho considerato la materia troppo teorica, perciò ho tentato di rendere il tema più vivace combinandolo con la musica. La canzone può essere considerata come forma di letteratura in quanto era inizialmente un testo cantato, un'opera lirica. Però la letteratura non deve essere l'unica lettura di un testo cantato dato che anche la linguistica fornisce un possibile approccio analitico. Il motivo per il quale accenno alla linguistica è che la canzone può essere vista anche come creatrice di modelli linguistici. Una ricerca profonda nei libri più noti nel campo della linguistica, come per esempio il saggio di Sobrero "L'introduzione alla linguistica italiana", "Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo" di Berruto, "Lingua e dialetti" di De Mauro e Lodi o "Introduzione alla dialettologia italiana" di Grassi, Sobrero e Telmon, mi ha indotto a intrecciare la musica di cantautore come espressione della vita quotidiana con punti di vista scientifici che si occupano della lingua. In una canzone si nasconde di più che solo emozioni, sentimenti e la voce piacevole dell'artista, elementi che possono essere decifrati senza fatica da un destinatario qualsiasi. La linguistica permette di cavare più profondamente nel tessuto testuale cosicché si individuino anche le particolarità retoriche, stilistiche, dialettali o anche sociolinguistiche di un genere musico-letterario come appunto la canzone di cantautore. Sicché ho deciso di porre il fuoco di analisi a particelle della lingua di varia sostanza come la morfosintassi, il lessico, le figure stilistiche e concetti di valore semantico. Dopo il processo di ricerca appena descritto, si è manifestata la tendenza verso la canzone di cantautore da un lato e la linguistica dall'altro. Perciò ho stabilito questi due soggetti come fondamento tematico e analitico della mia tesi di laurea.

La mia scelta di occuparmi di Enzo Jannacci si spiega dalla sua scarsa notorietà in Austria, e in fondo anche in Italia. Jannacci è poco studiato mentre si possono trovare tanti articoli che parlano di Lucio Battisti, Giorgio Gaber e altri artisti che non sono certamente da sottovalutare ma dei quali esistono ormai molti lavori scientifici.

L'alto grado di fama di Gaber e dei suoi colleghi è un argomento in più che mi spinge a studiare Jannacci.

Fin dall'inizio della sua carriera, Jannacci manifesta un gusto chiaro per il grottesco, per lo straniamento e per l'ironia spinta, che tocca spesso quasi il surreale, accompagnato da un senso molto vivo per la realtà e la società marginale della vita milanese, con gli emigrati, i barboni e le prostitute, tutti ritratti in periferie insalubri e fumose. Ma Jannacci tematizza una realtà che negli anni Sessanta poco si discuteva. Jannacci fa da ponte tra centralità e marginalità, tra Milano e il mondo urbano milanese con le sue periferie desolate e di popolazione di ogni provenienza. E mai con sdegno, semmai con ironia amara, ritrae questa società, quando, in questo periodo brillante della sua carriera, incontra un genio della drammaturgia popolare, Dario Fo, ed insieme i due scrivono canzoni come *El purtava i scarp del tennis*, *L'Armando*, *La luna è una lampadina* e *Veronica*. Ma perché questa canzone sia possibile c'è bisogno di un'esperienza che ne stia alle spalle, che abbia già preparato la società ad accogliere una nuova forma di musica, non tutta "da spiaggia", fiori e amore. Questa è l'esperienza dei "Cantacronache":

"Non ci siamo mai occupati prima d'ora di musica così detta leggera. Siamo impegnati in campi più specificamente culturali, nel romanzo, nella poesia, nella saggistica, nella musica seria, nella pittura, oltre che in più pratiche professioni; abbiamo collettivamente maturato la volontà d'intervenire in questo campo in cui, in Italia, più appariscente e grossolana è l'apologia dell'evasione. In questo clima sono nate le nostre canzoni; e lo spirito di rottura, la polemica, la implicita dichiarazione di guerra a quel mondo estraneo ed evasivo, sono naturalmente uno dei loro aspetti più appariscenti, se non il più tipico. Perché ciò che ci proponiamo, al di là della polemica o della rottura, è di "evadere dall'evasione", ritornando a cantare storie, accadimenti, favole che riguardano la gente nella sua realtà terrena e quotidiana, con le sue vicende sentimentali, (serie, più che sdolcinate, comuni più che straordinarie), con le sue lotte, le aspirazioni che la guidano e le ingiustizie che la opprimono, con le cose insomma che la aiutano a vivere o a morire. E conseguentemente abbiamo scritto queste canzoni in un linguaggio piano ed accessibile, in forme metriche tradizionali, in una musica melodica ed immediatamente emotiva (cioè con le armi stesse della canzone d'evasione), ma su questa quotidiana realtà siamo intervenuti non già accettandola e descrivendola naturalisticamente, ma operando su di essa in modo critico o ironico, burlesco o commosso, aggressivo o risentito, o persino drammatico, sì da mettere in luce i suoi nodi, le sue contraddizioni e gli aspetti tipici e rivelatori."¹

Queste erano le parole che Emilio Jona scriveva nel primo numero della rivista "Cantacronache", in cui si proponeva di affiancare ideologicamente l'esperienza

¹ Jona, Emilio, Straniero, Michele L.: *Cantacronache- Un'avventura politico-musicale degli anni Cinquanta*. CREL Centro Regionale Etnografico Linguistico, 1996, Torino, p.21-22.

musicale. Questo “manifesto-programma” ha come slogan “l’evadere dall’evasione”, slogan controcorrente, in cui ciò che si vuole incominciare a cantare sono le storie, le sfortune e le favole che potrebbero succedere ad ognuno di noi, poetando con parole semplici e soprattutto vive. Dell’esperienza dei “Cantacronache”, Jannacci ha ripreso molto, per poi proseguire e tracciare un sentiero tutto personale. In questa tesi di laurea, mi propongo, in maniera semplice, di affrontare alcuni temi della poesia-musica di questo cantautore, come l’emarginazione, l’esclusione ecc. per poi approfondire il linguaggio che usa nei testi, passando dall’italiano standard a quello popolare, dall’italiano dialettale al meneghino.

La mia esposizione vuole dare credito proprio a queste analisi: i “tratti” sono quelli linguistici, i “ritratti” alludono alle storie che Jannacci racconta con la sua musica (la storia del barbone con le scarpe da tennis, quella del palo), gli “autoritratti”, il più difficile dei tre temi da analizzare, sono solo un tentativo di collegare il cantautore con le sue canzoni in maniera intima, cioè di vedere quanto di personale e quanto di inventato si può trovare nei suoi testi e di come la sua musica si sia ripercossa nella sua vita quotidiana; come per esempio nel caso in cui, a “Canzonissima” del 1969 la canzone che doveva essere presentata era “Ho visto un re”, ma un intervento della censura gli impediva di cantare questa canzone, a causa del tono giudicato eccessivamente polemico, facendo di Jannacci stesso un escluso.

La voglia di scoprire qualche nuovo aspetto della linguistica nelle canzoni di Jannacci e l’intenzione di capire il dialetto milanese mi spingono a redigere questa tesi di laurea. Inoltre credo che la canzone come strumento culturale col passar del tempo abbia perso il suo valore iniziale cioè quello da opera lirica. Si deve distinguere tra canzone d’autore e canzone. Oggigiorno ascoltando una canzone si tende a ignorare il suo valore letterario e comunicativo perché il bisogno di diffondere notizie tramite questo *medium* è di una più bassa necessità rispetto ai tempi passati. Ci si dimentica troppo spesso l’origine della canzone: siccome i libri non esistevano ancora, la sua funzione era di diffondere informazioni e di raccontare delle storie che col passar del tempo venivano preparate in maniera letteraria.

Dipende sempre dal tipo e dall’intenzione della canzone di quanto valore poetico e letterario sia dotata. Il genere musicale stabilisce in gran parte la prevalenza o degli elementi musicali o di quelli semantico-testuali. Questa differenza si manifesta nella preparazione divergente tra una canzone d’autore e di altri tipi di canzoni come una canzone pop o un’aria.

Gli obiettivi della mia tesi sono prima di tutto l'analisi del linguaggio che utilizza Enzo Jannacci nei suoi brani musicali. Sappiamo che Jannacci è un artista che si serve non solo dell'italiano standard ma anche del dialetto milanese, essendo nato nel capoluogo lombardo. A questo punto vorrei aggiungere che la varietà di lingua dell'italiano settentrionale di base milanese viene considerata secondo Sobrero come quella più "accettata", più vicina ad un cosiddetto italiano standard². Non solo la vicinanza all'italiano standard ma anche il prestigio della varietà milanese contribuisce alla sua popolarità. Il ruolo predominante di Milano e dell'Italia settentrionale nel settore economico favorisce in più la sua accoglienza. Voglio individuare l'effetto del dialetto, cioè se causa un rafforzamento o un indebolimento del messaggio della canzone. Inoltre sarebbe interessante sapere se esiste un legame tra i contesti e situazioni e la scelta di registro di lingua. Questi sono solamente alcuni impulsi che mi hanno spinto ad eseguire questo tipo di analisi nella tesi di laurea.

Certamente contestualizzerò Enzo Jannacci e alcuni altri cantautori dopo aver definito il termine del cantautore. Prenderò in esame nel secondo capitolo della mia tesi sia la storia dei cantautori, il periodo dagli anni Sessanta agli anni Ottanta, nei quali Jannacci era molto attivo, e per terminare menzionerò alcuni cenni biografici dell'artista (vedi terzo capitolo). In più enumererò nel secondo capitolo della tesi "La storia dei cantautori" delle diverse definizioni da autori noti nel campo della musica italiana come Liperi, Borgna, Baasner e Coveri/Vecchioni/Tondelli.

Metterò in luce gli eventi e gli artisti più importanti della storia dei cantautori e della canzone d'autore, dalla canzone "da spiaggia" fino alla canzone dei giovani impegnati. Creerò una struttura molto ariosa per dare un riassunto chiaro di questo periodo.

Nel quarto, quinto e sesto capitolo mi concentrerò sulla lingua, il dialetto e il dialetto milanese. La spiegazione teorica di questi tre componenti favoriscono l'analisi linguistica del corpus di testi musicali che costituisce la terza parte della tesi. Per inquadrare la sua opera intera, mi sono limitata a scegliere sette canzoni degli anni Settanta, due degli anni Ottanta e una del 2001. La fase iniziale della carriera di Jannacci negli anni Sessanta e Settanta era molto varia dal punto di vista tematico quindi potevo fare le mie scelte da un abbondante repertorio di produzioni musicali.

² Sobrero, A.A./ Miglietta, Annarita: *Introduzione alla linguistica italiana*. Gius. Laterza & Figli S.p.A., Roma-Bari, 2006, p.84.

Le due degli anni Ottanta le ho scelte a causa del loro grado di fama e la decima perché è una co-produzione con suo figlio Paolo Jannacci. Analizzerò tutte le dieci canzoni dal punto di vista linguistico e solo marginalmente contenutistico. Cercherò inoltre di collegare le circostanze temporali intorno a Jannacci e ai suoi testi per rilevare eventualmente qualche nesso tra le esperienze personali e le canzoni, che forse hanno influenzato la loro elaborazione.

Il settimo capitolo “Il procedere dell’analisi” tratterà degli aspetti linguistici. Analizzerò profondamente i testi delle canzoni di Jannacci per sapere di più del lessico che applica, degli elementi morfosintattici che prevalgono e porrò l’accento anche sulle figure stilistiche che appaiono nei testi per capire il concetto strutturale e linguistico. Per quanto riguarda il lessico e la varietà di lingua del testo mi piacerebbe individuare in quale situazione usa il dialetto e quando applica un’altra varietà del repertorio linguistico italiano.

Le domande che tengo sempre presente nell’esaminazione sono le seguenti: Quale ruolo assume l’uso del dialetto milanese? È presente un collegamento tra contenuto e registro? Si può parlare di un effetto reciproco tra varietà di lingua e contenuto testuale/semantico? Quanti fenomeni del dialetto milanese, descritti nella parte teorica, sono in effetti ritrovabili nei brani? Quali fenomeni si basano sulla mia analisi personale? In quale maniera cambierebbe la canzone se non fosse stata scritta in dialetto? In quale misura sono presenti le figure stilistiche nei brani musicali? Si hanno dei tratti poetici? Esiste un collegamento dal punto di vista stilistico e retorico tra i diversi registri di lingua?

2. La storia dei cantautori

2.1 L'importanza della musica nella storia della cultura italiana

Per descrivere le origini della canzone mi sembra indispensabile dare una definizione etimologica della parola stessa. Vorrei nominare quella del dizionario italiano monolingue Garzanti, che spiega:

“1 in letteratura, componimento lirico formato da un certo numero di stanze o strofe che riprendono nella medesima disposizione versi e rime, tranne l'ultima, il commiato o congedo, che è più breve: le canzoni di Petrarca | canzone libera o leopardiana, quella in cui le stanze non ubbidiscono a uno stesso schema metrico [...] 2 breve componimento in versi, musicato con una melodia orecchiabile [...]”³

Come possiamo vedere nella citazione, l'origine della canzone ha già luogo nel Trecento quando Garzanti si riferisce a Petrarca⁴ come esempio paradigmatico delle poesie che trattano, in maniera cantata, di un innamorato disperato perché il suo amore non viene richiamato (*il Canzoniere*). Le poesie che fungono come testo da canzone, seguono uno schema metrico e costituiscono perciò spesso sonetti o altre forme poetiche. Una canzone però non deve per forza seguire le regole della metrica, ma può essere anche una composizione accompagnata da una melodia. Vediamo allora che la definizione del termine “canzone” è molto varia e non prescrive delle forme fisse.

La canzone non ha sempre avuto a che fare con la musica al contrario della seconda definizione che possiamo trovare nel dizionario. La prima definizione che viene data è quella che si riferisce all'obiettivo iniziale della canzone, cioè il suo uso nella letteratura. La canzone d'autore è perciò il risultato di una lunga evoluzione letteraria di carattere poetico. Bisogna ricordare però che il termine *cantio*, sorto nel Duecento, indicava un componimento di poesia con la musica come abbellimento. Dante Alighieri è uno dei primi che definisce la canzone nel *De vulgari eloquentia* sorprendentemente in maniera molto simile a come lo facciamo noi al giorno d'oggi:

³ *I Grandi Dizionari d'Italiano Garzanti*. Garzanti Editore S.p.A., Milano, 2002, p. 342.

⁴ Antonellini, Michele: *Non solo canzonette. Temi e protagonisti della canzone d'autore italiana*. Bastogi Editrice Italiana srl, 2002, p.11-13.

“Un’opera compiuta di chi compone parole in armonia tra loro in vista di una modulazione musicale”⁵

Risulta difficile individuare un’origine unica e precisa della canzone, mentre è più corretto descrivere l’evoluzione della canzone come il frutto composto da stili e componimenti musicali. La tradizione di trasmettere oralmente dei messaggi sonori e l’esistenza dei cantastorie aveva già sempre un supporto vocale che era sicuramente uno strumento d’accompagnamento.

Le opere letterarie di Petrarca favoriscono ancora l’insieme della poesia e della voce. Petrarca era anche fondamentale in quanto ha contribuito molto alla fondazione del madrigale trecentesco con il suo Canzoniere. Il madrigale è una forma cantata di una poesia, molto libera per quanto riguarda la metrica.

Con l’apparizione del melodramma grazie alla *Camerata fiorentina* verso la fine del Cinquecento, la divisione tra le due arti viene favorita. La tradizione trovadorica fa parte della creazione della canzone antica. Nel Cinquecento, il termine canzone si vede sempre più staccato dal poema e si avvicina ancora di più allo stile madrigalesco, cioè il testo di una poesia nella forma cantata.

Dal Seicento, la canzone perde man mano le caratteristiche tipiche di una composizione vocale e i suoni degli strumenti diventano sempre più preponderanti. Intorno al Settecento, si può datare la nascita della canzone “moderna” come insieme di testo e musica. La Francia può essere considerata come la patria della nuova canzone, cioè della nuova concezione della canzone. Essa viene vista come la sinfonia tra musica e testo ed è verso la fine del Seicento quando i caffè concerto diventano popolari e i brani musicali pieni di satira e critica politica si diffondono. Di conseguenza, anche il fine della canzone cambia da passatempo a messaggio critico.⁶

Gli storici italiani confermano che la lingua italiana si diffuse nel mondo grazie a diversi fattori come per esempio l’emigrazione, la musica e la canzone italiana. L’italiano è da tanti secoli la lingua del canto e della musica. Il francese François Raguenet spiega all’inizio del Settecento il vantaggio dell’italiano rispetto al francese poiché è ricca di vocali che risuonano – si capiscono le parole quando si canta – mentre le vocali francesi sono maggiormente mute. La canzone è sempre stata uno

⁵ Liperi, Felice: *Storia della canzone italiana*. RAI-Eri Radiotelevisione Italiana. Editoria e Libreria, 1999, Roma, p.18.

⁶ Liperi 1999: p.17-22.

strumento culturale molto importante per il popolo perché fu la prima forma di poesia di massa. Quello che si dimentica però più volte è che la canzone ha una potenzialità di diffusione che la letteratura può difficilmente raggiungere. Devo dire che personalmente non credo che la canzone possa sostituire la poesia perché le mancano troppi elementi di cui una poesia ha bisogno, come per esempio lo schema metrico.

2.2 Tentativi di definizione del termine di cantautore

Prima di parlare della storia dei cantautori mi pare indispensabile fare un tentativo nel definire la parola "cantautore". Mi permetto di aprire questo discorso con alcune definizioni, perciò vorrei citarne alcune come "nasce dalla fusione di <cantante> e <autore> per indicare, ovviamente, chi interpreta da sé le canzoni che ha composto"⁷.

Roberto Vecchioni invece si pone le domande:

"Cos'è infine che dà la patente di <cantautore>, il diritto al titolo? È l'esclusività della creazione? È la costanza temporale dell'impegno? È quella serie di capolavori oscuri e sconosciuti al grosso pubblico? È la capacità di far coincidere <colto> e <popolare>, realtà e simbolo nello stesso percorso?"⁸

Nel libro di Umberto Fiori *Scrivere con la voce* possiamo trovare il suo tentativo di definire il ruolo di cantautore:

"Un autore di canzoni - e a maggior ragione un cantautore - non è e non aspira a essere un compositore nel senso in cui la nostra modernità musicale assomiglia, piuttosto, a quello di chi - in una cultura folk loricata - recupera, manipola, rielabora e rimescola stili e forme depositati nella memoria collettiva"⁹

Tutte e tre le definizioni convergono sul fatto che un artista come un cantautore assume allo stesso tempo due ruoli, cioè quello dell'autore e quello dell'interprete. La combinazione di questi due ruoli presuppone la capacità dell'artista di far coincidere la componente letteraria a quella artistica. Baldazzi vede il loro denominatore comune in un altro elemento:

⁷Antonellini 2002: p.17.

⁸Coveri, Lorenzo/ Vecchioni, Roberto/ Tondelli, Vittorio: *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*. Interlinea srl edizioni, Novara, 1996, p. 9.

⁹Fiori, Umberto: *Scrivere con la voce*. Unicopli. Milano, 2003, p.43-44.

“Gli esponenti della canzone impegnata hanno in comune quasi soltanto la caparbia con cui si battono per elevare la qualità della canzone. Comunque è, questo sì, la volontà di essere diversi, <l'impegno> di non fare una canzone <inutile>. Che non è poco, se si pensa all'<insostenibile leggerezza> del prodotto canzone in anni non troppo lontani. E sono talmente interessati a questo, al livello dell'impegno e al <discorso> a tutti i costi, che diventerà difficile distinguere tra canzoni belle e canzoni brutte”¹⁰

Un elemento fondamentale della figura del cantautore è l'autoriflessione che rende il suo ruolo di cantautore unico ed imparagonabile. Frank Baasner sostiene che i cantautori si preoccupano sia del loro ruolo sociale che della loro funzione politica oltre al valore culturale della canzone nell'arco del tempo.

Queste definizioni che ho menzionato caratterizzano un cantautore come uno che racconta, cantando, le sue esperienze personali, la sua critica sociale e i suoi problemi in una maniera ricercata insieme con uno strumento musicale, spesso la chitarra. Però c'è da dire che per esempio Lucio Battisti è certamente considerato cantautore nonostante non abbia scritto una strofa dei suoi testi. Quindi come possiamo notare il termine cantautore è di ampio respiro. Vorrei però aggiungere una cosa a questo punto: quando si parla di una canzone d'autore, si fa riferimento, secondo Boaglio¹¹, ad un insieme di quattro correnti di definizione: la canzone d'autore come la canzone d'artista con lo scopo di suscitare una certa riflessione dei comportamenti sociali; come canzone che respinge gli stereotipi linguistici, letterari e musicali; come canzone che vuole creare dei modelli poetici o come mezzo di comunicazione. Secondo me, queste quattro definizioni mostrano le diverse intenzioni d'una canzone ed anche il suo effetto che si estende sia nell'ambito politico che in quello linguistico e sociale. Il cantautore, dal mio punto di vista, assumeva negli anni Sessanta e Settanta un altro ruolo rispetto ad oggi. I testi erano più impegnati per quanto riguarda lo spirito critico al contrario di oggi in cui si torna di nuovo indietro alle canzoni “da spiaggia”, alle parole leggere e vuote. Quindi, per la definizione che dà Boaglio, il cantautore che scrive un testo per far riflettere i suoi ascoltatori risulta qualche volta difficile da trovare al giorno d'oggi secondo me proprio a causa del ritorno alla spensieratezza dei testi.

¹⁰ Baasner, Frank: *Poesia cantata. Die Textmusik der italienischen Cantautori*. Niemeyer, Tübingen, 1997, p.19, citato da: Baldazzi, Gianfranco: *La canzone italiana del Novecento*. Newton Compton, Roma, 1989, p.205.

¹¹ Boaglio, Gualtiero: *Parole e musiche d'autore: Suggestioni letterarie e componenti linguistiche della canzone italiana*. in: Pavol Stubna: *Giornate di Studi romanzi*. AnaPress, Bratislava, 2009, p. 89-103, 91.

Il pubblico e gli ascoltatori sono insieme al mercato discografico particolarmente decisivi per i cantautori in quanto sono essi che li fanno diventare famosi o meno. Il pubblico che preferisce la canzone d'autore è spesso colto ed elitario. Le canzoni presuppongono un certo livello di cultura e d'informazione. Perciò gli artisti devono prendere in considerazione la disponibilità intellettuale della società di quegli anni. Inizialmente erano pochi i loro sostenitori, ma con il passare del tempo, i cantautori ottennero un successo che si estese a tutti gli strati sociali. Fu in quel momento che i cantanti cominciarono a tener conto del loro pubblico, anzi, della massa che nel frattempo li ascoltava. È in quel momento che gli ascoltatori intellettuali cominciarono a distaccarsi dalla massa e trovarono un'alternativa al cabaret.

Si deve fare una distinzione tra gli ascoltatori: c'è chi non può o non vuole ripercorrere le osservazioni fatte ed espresse dal cantautore nei suoi brani e gli volterà le spalle mentre c'è anche quello che vuole ascoltare le canzoni ma non riesce ad interpretarne il testo. E poi c'è ancora un altro tipo di pubblico che è in grado di capire e di ripercorrere il testo espresso nella canzone e che vedono allo stesso tempo il cantautore come il loro esponente d'opinione, d'attitudine e d'uno spirito critico.

2.3 Il “Cantacronache” come specchio d'una Italia instabile¹²

Negli anni tra il 1954 e il 1962, mentre al Festival di Sanremo viene interpretata “Una casetta in Canadà” di Mario Panzieri, l'Italia è dilaniata dal tentativo reazionario di instaurare il governo Tambroni. Quando ci si rese conto che i voti missini erano fondamentali per la "tenuta" del governo, Tambroni fu fatto oggetto di feroci critiche ed accuse di filo-fascismo e dovette dimettersi. Alternandosi fra nuovi tentativi di formare governi si arrivò al quattro aprile quando Tambroni ottenne la fiducia grazie all'appoggio esterno del MSI. Nel Paese montava l'opposizione contro il governo di Tambroni accusato di aprire le porte ai neofascisti. Il Governo Tambroni rimase in carica per quattro mesi. A Cuba ci fu la rivoluzione di Fidel Castro; la Francia affidò la Presidenza della Repubblica a De Gaulle.

¹²1) Jona, Emilio, Straniero, Michele L.: *Cantacronache- Un'avventura politico-musicale degli anni Cinquanta*. CREL Centro Regionale Etnografico Linguistico, Torino, 1996. 2) Liperi, Felice: *Storia della canzone italiana*. Roma, 1999. 3) Michele Antonellini, *Non solo canzonette*, Bastogi editrice Italiana srl, Foggia, 2002.

In Vaticano Giovanni XXIII salì al soglio pontificio. Tutto ciò ebbe come sfondo la guerra d'indipendenza algerina (1954-1962), un lungo periodo di scontri urbani, attentati, guerriglia e repressione che segnò la fine della presenza coloniale francese in Nordafrica.

Ai pacifisti, ai tanti militanti e ai semplici appassionati, i "Cantacronache" offrivano le prime canzoni di protesta: "Viva la pace", "Canzone del popolo algerino", "Partigiani fratelli maggiori". Il "Cantacronache" era un gruppo di artisti (musicisti e non-musicisti) che narravano in parole e musica i problemi di un'Italia ancora in cerca di stabilità e di identità dopo la devastazione della guerra. Un sodalizio troppo presto interrotto per incomprensioni da cui però scaturirono esperienze importanti come quella del Canzoniere Italiano, promotore di un importante revival folklorico della canzone popolare e dello sviluppo della canzone politica negli anni Sessanta e inizi Settanta.

Il gruppo fu fondato a Torino nel 1957, quando alcuni poeti s'incontrarono per dare vita a quella straordinaria produzione di qualità legata ai grandi temi politici e sociali.

I giovani compositori, ancora in buona parte sconosciuti, sono Fausto Amodei, Giorgio De Maria, Emilio Jona, Sergio Liberovici, Michele Luciano Straniero. Il loro successo portò a numerose repliche e a nuovi adepti al gruppo, fra gli altri scrittori Franco Fortini, Italo Calvino, Franco Antonicelli.

Il gruppo contribuirà a modificare il gusto popolare nobilitando il genere "canzone", da sempre considerato un sottoprodotto culturale; le armi saranno in un certo senso le stesse della canzonetta d'evasione, linguaggio semplice e accessibile, forme metriche tradizionali, una musica melodica ed immediatamente emotiva.

Nonostante la mancanza del battage pubblicitario delle grandi case discografiche, si formò un circuito alternativo per i "Cantacronache". I concerti erano spesso gratuiti, al massimo con un rimborso delle spese; si vendevano circa cinquemila copie di dischi ma il pubblico "alternativo" era affezionato e li seguiva.

Di Fausto Amodei si ricorda "Il tarlo" che parla dello sfruttamento del lavoro da parte di certo padronato. "Una vita di carta" è un satirico attacco contro la burocrazia che obbliga dalla nascita alla morte ad essere provvisti degli appositi certificati. In "La ballata ai dittatori" di Amodei sono protagonisti che credono di poter disporre della vita altrui solo perché protetti dalla ricchezza. "Per i morti di Reggio Emilia" esprime la solidarietà con le vittime della repressione, da parte del governo Tambroni, nel 1960, dei moti popolari antifascisti. Nel 1973 Amodei scrisse "Se non li conoscete"

(sui neofascisti) e "Fanfaneide" contro la Democrazia cristiana e anche "Il divorzio" problema sentito in quegli anni. Nella produzione di Emilio Jona, anche lui piemontese come Amodei, è da ricordare "Tredici milioni" sull'Olocausto. Il milanese Michele Luciano Straniero dedicò "La zolfara" alla situazione drammatica dei minatori, "Partigiani fratelli maggiori" a coloro che sacrificarono la gioventù ad un ideale di libertà, "La canzone del popolo algerino" rivolta ai giovani algerini che persero la vita per l'indipendenza; scrisse, inoltre, "Viva la pace", satira contro gli armamenti, e infine "Storia di Capodanno", la vicenda vera di un bimbo morto per fame durante la notte di San Silvestro alle Casermette di Torino mentre la gente per bene festeggiava tra feste e brindisi la fine dell'anno.¹³

Quel che è successo a Torino con il "Cantacronache" ebbe dei rappresentanti anche a Milano, non solo con Straniero ma anche con Dario Fo ed Enzo Jannacci che ne colsero i temi più alti e contribuirono a mantenere viva una produzione letterario-musicale dai temi impegnati, con lo scopo di ritrarre la società non con moralistico sdegno bensì con lo scopo di strappare un sorriso amaro ed autocosciente al proprio pubblico.

Cercherò nella parte seguente di tracciare un breve elenco per dare un riassunto dei diversi decenni del Novecento con i loro artisti e cantautori più rappresentativi.

2.4 Gli anni Sessanta¹⁴

Con il miracolo economico, iniziato nel 1954, non solo l'economia, ma anche l'industria discografica cominciò a fiorire. L'ambiente musicale si diede un'organizzazione artistica ed amministrativa più precisa. Proprio a Milano si fece notare una grande trasformazione perché s'installarono tante nuove case discografiche. Diversi produttori come Nanni Ricordi, erede della casa editrice musicale Giulio Ricordi, iniziarono a vedere nella canzone più della pura distrazione e riuscirono ad attirare sempre più gente non con lo scopo di ascoltarla ed

¹³ Jona, Emilio, Straniero, Michele L.: *Cantacronache- Un'avventura politico-musicale degli anni Cinquanta*. CREL Centro Regionale Etnografico Linguistico, Torino, 1996.

¹⁴ Per il periodo dagli anni 60 ai giorni nostri mi sono servita dei libri seguenti: 1) Ginsborg, Paul: *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*. Giulio Einaudi editore s.p.a, Torino, 1989. 2) Ginsborg, Paul: *L'Italia del tempo presente. Famiglia, società civile, Stato. 1980-1996*. Giulio Einaudi editore s.p.a, Torino, 1998. 3) Sabatucci, Giovanni/ Vidotto, Vittorio: *Storia d'Italia- il nuovo stato e la società civile. 1861-1887*. Gius. Laterza & Figli Spa, Roma-Bari, 1995. 4) Stramaccioni, Alberto: *Storia d'Italia. 1861-2006*. Editori Riuniti, Roma, 2006.

apprezzarla ma soprattutto di venderla. Non basta però trovare un cantante e servirsi del marketing per produrre una canzone di qualità che deve essere un prodotto moderno e adatto alla società progressiva. La società stessa stava cambiando e la canzone di quel periodo non poteva che conformarsi ad essa. Il boom economico toccava ogni settore della vita quotidiana quali la cultura, la famiglia, l'attitudine al consumo, le forme di divertimento, le abitudini sessuali e anche il linguaggio. Per illustrare meglio il nuovo stile di vita aggiungo che nel 1958 solo il 12 per cento possedeva un televisore mentre sette anni più tardi, nel 1965, la percentuale aumentò fino al 49 per cento. Di conseguenza, le attività nel tempo libero divennero sempre meno socializzanti perché invece di organizzare dei passatempi con la collettività, si preferiva restare a casa in famiglia. La mobilità grazie alle automobili portò alle gite domenicali in famiglia e con le ferie pagate si accennò la tendenza a viaggiare e a passare l'estate al mare. Con la crescita del pubblico televisivo, la produzione cinematografica fu proficua e di conseguenza sporsero diversi generi di film come la *Commedia all'italiana* che insieme col *neorealismo rosa* mostrò commedie che portavano con sé una satira e una critica amara verso i costumi predominanti. Per quanto riguarda la costituzione familiare durante il miracolo economico, si può notare che la quantità dei figli diminuì da 4 nel 1951 al 3,3 del 1971.

Dal punto di vista sociale ci tengo ad aggiungere che con l'emigrazione interna si costituì il fenomeno dell'isolamento degli immigrati meridionali. Una mancanza di feste collettive e dei rapporti con altri membri della famiglia provocò un ritiro nella sfera privata, creata dalle infrastrutture della città. I giovani avevano una maggior libertà perché il carattere autoritario all'interno della famiglia cambiava, il che dava anche in parte una svolta al ruolo della donna. Da una parte, la donna era più libera ma dall'altra parte era ancora esclusa dalla vita pubblica e politica. La società degli anni Sessanta cominciava timidamente a far crollare i tabù del sesso. L'influenza della Chiesa diminuiva di continuo a causa dell'urbanizzazione. Il clero e la Chiesa non riuscivano più a stare al passo con la società. È da menzionare che la Chiesa godeva ancora un'importanza più grande per la gente del Sud rispetto a quella del Nord.

Occorre dire che i lettori italiani sono molto inferiori di numero rispetto a quelli francesi o inglesi. Nel 1965 la Mondadori pubblicò la collana Oscar dei libri tascabili ed economici e così si ebbe un incremento nell'acquisto dei libri.

I consumi alimentari come i prodotti carnei e lattiero-caseari registravano un notevole incremento.

Il gradimento della popolazione al Nord era enorme anche se lo sviluppo sociale si aveva senza un modello di valori collettivi che avrebbero contribuito ad omogeneizzare il senso di unità nazionale. Si può dire che il Nord del paese era economicamente avanzato ma arretrato socialmente. Il governo italiano non approfittò della ripresa economica per rendere possibile uno sviluppo omogeneo del paese intero.

I lavoratori volevano approfittare del boom economico, non erano soddisfatti degli aumenti minimi del reddito e cominciarono a scioperare. La concorrenza degli altri paesi europei cresceva e loro cominciarono a lanciare dei prodotti con la qualità più alta ma a prezzi più contenuti rispetto a quelli italiani. A causa di una remissione del potere d'acquisto, migliaia di persone furono licenziate. L'Italia si trovò all'inizio di un periodo turbolento, il cosiddetto *autunno caldo* che cominciò con gli scioperi e le manifestazioni degli studenti nel 1968. Le proteste cominciarono nelle università di Trento e di Milano e furono sempre più violente a causa della triste situazione delle università, dello sviluppo economico, delle rivoluzioni culturali in Cina nel 1966/67, della morte di Che Guevara nel 1967 in Bolivia e delle manifestazioni contro la Guerra nel Vietnam. Gli anni Sessanta terminarono con la strage di Piazza Fontana a Milano il 12 dicembre 1969 quando esplose una bomba nella Banca dell'Agricoltura e causò la morte di sedici persone. La strage costituì l'inizio degli *anni di piombo*, che avrebbero segnato gravemente l'Italia. Si trattava del terrorismo di destra che voleva creare disordine in modo tale che la gente desiderasse di nuovo una dittatura fascista.

Il cambiamento degli aspetti sociali fece sorgere il bisogno di un nuovo artista musicale. Da Genova a Milano venivano verso la fine degli anni Cinquanta cantanti come Paoli, Tenco, De André e altri, la cosiddetta Scuola genovese, che facevano pubblicare le loro produzioni musicali dalla casa discografica Ricordi. I genovesi furono i primi che si appassionarono alla canzone francese e al jazz. La Scuola genovese si distinse per i temi che toccano la vita reale e per il linguaggio della quotidianità, con il quale scrivevano i testi.

2.5 Gli anni Settanta

La fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta furono segnati da diverse stragi che provocarono una certa insicurezza nella popolazione. Gli attentati continuarono e così il 2 agosto del 1980 si ebbe la strage della stazione di Bologna con novanta morti e duecento feriti.

Anche politicamente fu un periodo tumultuoso. Nel 1970, il divorzio venne legalizzato e il 2 maggio del 1978 anche la legge dell'aborto entra in vigore. Tutta la società italiana fu interessata dal cambiamento e le vecchie strutture furono capovolte. Nel 1967 si formarono le Brigate Rosse che cominciarono a ferire ed uccidere politici, sindacalisti, professori delle università, carabinieri ed imprenditori.

Dal 1972, il politico della DC, Andreotti, si rese conto che il suo partito aveva la necessità di aprirsi verso altri partiti per uscire dalla crisi. Ci fu il *compromesso storico*, cioè la coalizione tra la Democrazia Cristiana e il Partito comunista italiano (PCI) tra Andreotti e Berlinguer. Quando Andreotti si accingeva a presentare il nuovo governo alla Camera il 16 marzo 1978, Aldo Moro fu attirato in un'imboscata. Moro fu prigioniero delle Brigate Rosse per quasi due mesi in un nascondiglio segreto. Andreotti decise di non negoziare col PCI e Moro fu ucciso. Il terrorismo di sinistra raggiunse il culmine col rapimento e la morte di Aldo Moro il 9 maggio 1978. Nel 1979, Berlinguer voleva collaborare col Partito Socialista Italiano (PSI). Tutto ciò fallì a causa delle resistenze di Bettino Craxi, un convinto anticomunista. Il PSI sotto Craxi tendeva sempre di più verso la destra e formò una coalizione con la DC.

Il primo banco di prova del nuovo governo fu il conflitto con la FIAT. La FIAT voleva licenziare 24 000 lavoratori. Di conseguenza si ebbe uno sciopero generale al quale il governo non reagì. Il PSI si allontanava decisamente da un partito con valori sociali ad un'alleanza sempre più a favore dell'economia.

Le strutture vennero svecchiate durante gli anni Settanta e così cominciò lo svecchiamento del settore musicale a Sanremo, dove la canzone di Domenico Modugno *Nel blu dipinto di più* ottenne un enorme successo. La miscela tra una musica completamente nuova, una metrica del tipo *swing* e la storia che racconta un bellissimo sogno contribuiscono al trionfo. Modugno abbandonò del tutto i temi sarcastici, politici, impegnativi e parlò invece della leggerezza, della spensieratezza ed in particolare delle storie d'amore. L'amore erotico e sensuale veniva appena accennato da Modugno e rispecchiava il costume del periodo, quello del

superamento di alcuni tabù. L'amore non veniva più associato al romanticismo mentre era più un amore ispirato dai sentimenti e da attitudini legati alle esperienze di vita, lontano dalle norme convenzionali.

Il luogo della spiaggia è espresso per eccellenza nell'opera di Gino Paoli. Paoli, nato nel 1934 a Monfalcone, trasmette tramite le sue canzoni il passaggio tra gli anni Cinquanta, ancora depressi dal dopoguerra e la modernità sorgente degli anni Sessanta. Paoli viene anche associato all'aggettivo di "bohème" perché aveva questa attitudine all'anticonformismo e alla disordinata esistenza dei giovani che vivevano alla giornata. Maggiormente produce canzoni d'amore (*Sapore di sale*, 1963) che hanno lo scopo di sfuggire alla banalità. I cantautori tra i quali ci sono Fabrizio de André, Luigi Tenco, Bruno Lauzi e i milanesi Giorgio Gaber ed Enzo Jannacci – non conquistano il palco come fanno invece Rita Pavone, Gianni Morandi o Adriano Celentano, cantanti più ascoltati e famosi.

Al contrario del pubblico di Celentano e dei suoi contemporanei, gli ascoltatori di Paoli e del suo clan cominciarono a scegliere in maniera critica tra i testi impegnati e meno impegnati. I cantautori non si fecero illudere dal boom economico e trattavano temi più pessimistici che raccontavano il lato negativo dell'essere giovani. Gli argomenti delle canzoni d'autore sono molte volte la delusione e l'amore tutt'altro che soddisfacente.

È negli anni Settanta che sorge quella distinzione tra canzone d'autore e canzone commerciale. La distinzione fra canzone d'autore e canzone commerciale può essere mistificatoria. Dietro un testo che sembra superficiale e poco esigente se si canta la spensieratezza dell'amore, si nasconde l'idea, l'inizio della ribellione. Prima che questa rivolta si realizzi, nel 1968, ci sono quelli che cominciano a vedere la nuova società del benessere in un modo avverso e critico.

Si può notare un certo spirito di cambiamento, di protesta per quanto riguarda l'attitudine dei giovani italiani. Diventano sempre più importanti i gruppi musicali stranieri come i Beatles o i Rolling Stones, enunciati sopra nell'estratto della canzone. A metà degli anni Sessanta, i musicisti stranieri come Jimi Hendrix, Led Zeppelin, Joe Cocker o Eric Clapton invadono i negozi di dischi.

La voglia di ribellarsi, di essere diversi dagli altri come nei tre giorni di Woodstock nel 1969 ha effetto anche in Italia. Proprio accanto a quell'evoluzione internazionale, si formarono nuovi cantautori come Antonello Venditti, Francesco de Gregori, Edoardo Bennato e Lucio Dalla. Parlano di temi non sempre positivi ma in ogni caso presenti

nella vita quotidiana. La droga, le condizioni di vita degli operai, i problemi a scuola – le canzoni non hanno niente a che fare con la protesta o con l'impegno politico anzi arrivano a disinteressarsene.

L'uccisione di Aldo Moro nel 1978 e la strage di Bologna nella Stazione Centrale del 1980 influenzano anche la società dei cantautori e le loro produzioni di questo periodo. I cosiddetti anni di piombo furono marcati da una forma di estrema violenza a causa della politica controversa. Nonostante la drammaticità degli attentati che furono un grave segno del terrorismo, la produzione musicale presentava testi in parte ottimistici per il futuro.

2.6 Gli anni Ottanta

Il passaggio tra i due decenni è dominato da un'angoscia e dalla voglia di una vita normale, senza terrorismo. L'economia venne interessata nuovamente da un breve mini-boom proprio all'inizio del nuovo decennio ma tra il 1982 e il 1983 si registrò una recessione. I tassi di crescita in tutti i paesi europei migliorarono e dopo una crisi sociale di vent'anni, L'Italia sembrò uscirne fino a raggiungere una certa stabilità. Tante aziende dell'abbigliamento e del settore metalmeccanico come la Fiat registrarono il loro culmine nella metà degli anni 80' e l'Italia superò in termini economici la Gran Bretagna e divenne la quinta potenza industriale del mondo. Il Pil cresceva del 2,5 per cento e l'inflazione diminuì nel 1987 del 4,6 per cento. L'espansione a livello internazionale era l'obiettivo delle aziende per creare una nuova immagine dell'italiano "imprenditore" e dei "condottieri".

L'Italia divenne una potenza economica che poteva misurarsi col commercio mondiale però il deficit non migliorò. Il continuo aumento del debito pubblico si basava su problemi degli anni precedenti. Il settore sanitario chiedeva più supporto finanziario dallo Stato a causa dell'aumento dei pensionati. Il boom economico doveva continuare a mantenere la produttività e le esportazioni a livelli elevati per garantire una certa stabilità dello Stato. La disoccupazione nel Nord si aggirava intorno al dieci per cento mentre al Sud arrivava quasi al doppio. Il lavoro stabile si trovava maggiormente al Nord.

La percentuale di operai si aggirava intorno al 43 per cento nel 1983 e l'equilibrio tra i lavoratori nelle fabbriche e quelli delle piccole aziende propendeva a favore degli

ultimi.¹⁵ Per quanto riguarda i dati demografici si potevano osservare dei mutamenti rilevanti nella struttura delle famiglie: il numero dei membri famigliari diminuiva. Le donne si liberarono dal loro ruolo di casalinghe. Occorre dire che questo modello della donna “moderna” si realizzò più efficacemente nell’Italia settentrionale. I valori tradizionali si spostarono dalla famiglia a quelli della democrazia e del consumismo capitalista. Negli anni Cinquanta e Sessanta lo strato medio della società era costituito dai favoreggiatori di un moderato standard di vita che potevano permettersi beni che non avevano mai posseduto.

Politicamente possiamo dire che il governo rimase lo stesso della fine degli anni Sessanta, cioè un’alleanza tra la DC e il PSI. Presidente del consiglio dal 1983 al 1987 è Bettino Craxi che non raggiunse delle riforme ma fu ambizioso quando si trattò di procacciare nuovi affari politici e finanziari ai suoi colleghi. Possiamo trovare alcune assonanze con la situazione politica del 1968 quando l’economia era fiorente, le basi per diverse riforme esistevano ma i politici mancarono l’occasione di realizzarle. Il culmine della corruzione della politica riempita da interessi privati viene scoperto dal giudice Antonio Di Pietro che rende noto il più grande scandalo di corruzione nella politica italiana nel 1992.

La musica rispecchia come sempre le tendenze della popolazione. Fioriscono generi come il Pop che si distingue in maniera decisa dal genere dei cantautori degli anni precedenti. Il videoclip domina le televisioni italiane e il progresso elettronico prevale negli studi di registrazione, dove il suono viene cambiato con il sintetizzatore. Non ci si serve più degli strumenti come fanno i musicisti. È il periodo in cui si addormenta il settore della canzone italiana a causa di altri idoli come Michael Jackson o Madonna che raggiungono il culmine del loro successo. La canzone italiana deve totalmente sottomettersi agli artisti stranieri e non riesce a trasmettere lo spirito di quegli anni.¹⁶

2.7 Dagli anni Novanta ai giorni nostri

All’inizio degli anni Novanta scoppiò lo scandalo della corruzione con la così detta Tangentopoli. Un giudice, Antonio Di Pietro, scoprì che i partiti venivano finanziati da aziende private attraverso delle tangenti. Il partito comunista non era coinvolto in questo scandalo e perciò la scoperta delle tangenti venne chiamata anche *Mani*

¹⁵ Ginsborg 1998: p.581.

¹⁶ <http://cronologia.leonardo.it/storia/tabello/tabe1557.htm>, 4.11.2010

pulite, nel senso che loro avevano delle mani pulite dopo non aver intascato dei soldi. Durante questo tumulto politico emersero dei nuovi movimenti politici come la *Lega Nord* di Umberto Bossi e *Forza Italia* di Silvio Berlusconi. Il sistema elettorale fu cambiato favorendo le alleanze tra i partiti e non i partiti singoli. Gli anni Novanta furono segnati da un periodo di misure di risparmio atte a risanare il bilancio dello stato. Oggigiorno i movimenti politici non hanno, ad eccezione di Alleanza Nazionale e Rifondazione Comunista, un'ideologia politica ben delineata. Anche dal punto di vista economico, l'Italia è cambiata molto negli ultimi decenni. L'era dell'industria è finita e il settore terziario ottiene sempre più anche importanza. Il Nord è senza dubbio ancora il centro dell'economia, tuttavia è ridotto il numero delle aziende. Molte imprese sono fallite (Innocenti, Olivetti), molte fabbricano i loro prodotti nell'Est Europa o in Asia mantenendo solo la sede centrale in Italia. Il Nord è più stabile per quanto riguarda le oscillazioni economiche e più flessibile perché le piccole imprese sono in grado di adattarsi e reagire più velocemente alle nuove condizioni. Lo squilibrio tra il Nord e il Sud non è cambiato. Nel Nord si ha il 60 per cento della produzione nazionale. Si ha ancora una forte immigrazione interna dal Sud al Nord (150 000 persone all'anno) come anche prima.

Un grande problema della società italiana è l'invecchiamento della popolazione. Di conseguenza, lo Stato non sarà capace di garantire una certa stabilità perché mancano i soldi. L'Italia è ancora un paese interessato dal fenomeno dell'immigrazione (Est, Cina, Africa) dove la mafia approfitta. La politica non trova una soluzione per migliorare la situazione della gente, che si rispecchia nei partiti di destra xenofobi che guadagnano molti sostenitori.

3. Enzo Jannacci e la sua fortuna¹⁷

3.1 Cenni biografici su Enzo Jannacci

Vincenzo Jannacci, in arte chiamato Enzo, nasce il tre giugno a Milano dell'anno 1935 in una famiglia di origine pugliese. Suo nonno è emigrato da Bari a Milano poco prima della Prima Guerra Mondiale mentre suo padre nasce già a Milano. Il padre di Jannacci è impiegato all'aeronautica e lavora all'aeroporto Forlanini, menzionato in

¹⁷ Per questo capitolo mi sono servita del libro di Jannacci, Enzo: „*Poetastrica*“. Giulio Einaudi Editore s.p.a., Torino, 2005.

una strofa della canzone *El portava i scarp del tennis*. Il padre fa parte della Resistenza e agisce nella difesa della sede dell'Aviazione. Tutto ciò ebbe effetto sulla formazione di Enzo come si può notare nella canzone *Sei minuti all'alba*, della quale mi occuperò dal punto di vista linguistico nel capitolo dell'analisi dei testi. Dopo il suo esame di maturità al liceo classico *Moreschi*, dove fa la conoscenza di Giorgio –Gaber- Gaberscik, si laurea in medicina e si specializza in chirurgia generale. Per ottenere la specializzazione si trasferisce in Sudafrica. In seguito va negli Stati Uniti per continuare la sua carriera da medico. Nel frattempo dedica sempre più tempo alla carriera d'artista e si laurea al Conservatorio di Milano, dove scopre il jazz e comincia a suonare in diversi locali.

Nel 1967, Enzo Jannacci si sposa con Giuliana Orefice ed insieme hanno il figlio Paolo che, come il padre, ottiene il diploma al Conservatorio di Milano e lavora come musicista e direttore d'orchestra.

3.2 La carriera d'artista

Durante i suoi studi al Conservatorio di Milano, Jannacci collabora con un altro artista milanese, Giorgio Gaber, ed insieme decidono di formare un duo, *I due corsari*. Producono nel 1958 il loro primo brano *Come facette mammata*. Altri 45 giri vengono pubblicati presso la casa editrice Dischi Ricordi.

Da jazzista, suona con artisti come Chet Backer e Franco Cerri e nello stesso tempo è agente nell'ambiente musicale anticonformistico e lavora con i cantautori della scuola genovese come Tenco, Paoli e De André. Dopo aver registrato dei brani con Gaber, Enzo Jannacci decide di continuare da solo e così avviene il debutto come solista. Con Gaber introduce nelle loro canzoni dei dialoghi da bar, le discussioni inermi di politica, la lingua parlata ed il dialetto milanese, l'illustrazione di Milano ed il bisogno di adeguarsi ai nuovi destini di vita. Un paragone che mi piace molto è quello di Boaglio che sostiene che le tematiche affrontate ricordano il libro di Italo Calvino *Marcovaldo*.¹⁸ Il modo di parlare non è del tutto poetico, è semplice, qualche volta implica l'uso delle parolacce. Il contenuto, sia del libro sia delle canzoni, è molto vicino alla vita reale e tratta di persone ingenuie di origini modeste. Le sue prime canzoni come *L'ombrello di mio fratello* o *Il cane con i capelli* indicano già il suo

¹⁸ Boaglio, Gualtiero: *Parole e musiche d'autore: Suggestioni letterarie e componenti linguistiche della canzone italiana*. in: Pavol Stubna, AnaPress, Bratislava, 2009, p. 89-103, 96.

esser al confine tra la musica e l'umorismo: il cabaret. Negli avanspettacoli, la sua passione d'intrattenere un certo pubblico raggiunge il culmine quando mostra il suo senso dell'umorismo nei primi teatrini.

Seguono altre canzoni, più romantiche ed introspettive come *Passaggio a livello*, una canzone d'amore. Jannacci arriva anche a recitare nello spettacolo di Filippo Crivelli *Milanin Milanon* e comincia la sua carriera d'attore di teatro e più tardi anche di cinema quando recita nel film di Carlo Lizzani *La vita agra* dove canta la sua canzone *L'ombrello di mio fratello*.

Nel frattempo è molto attivo nell'ambiente musicale e pubblica nel 1963 l'album *La Milano di Enzo Jannacci* che contiene uno dei suoi capolavori *El purtava i scarp del tennis*.

Jannacci fa la conoscenza di Dario Fo in un locale milanese, dove recita come cabarettista. Di seguito, decidono di collaborare ed esce nel 1965 *22 canzoni*, un pezzo di teatro che riscuote un così grande successo da far registrare il tutto esaurito al Teatro Odeon di Milano per un mese. Viene pubblicato anche un disco *Enzo Jannacci in teatro*, che contiene brani come *Prete Liprando e il giudizio di Dio*, *La forza dell'amore*, *Niente*, *Veronica* e *Sfiorisci bel fiore*. Enzo Jannacci prende anche dei brani già interpretati da Fo come *Aveva un taxi nero* e li inserisce nello spettacolo.

Il successo di massa vero e proprio arriva nel 1968 con la canzone-tormentone *Vengo anch'io. No tu no*. Essa è scritta in collaborazione con Fo e Fiorentini e raggiunge il primo posto nell'hit-parade. Partecipa a "Canzonissima", una trasmissione televisiva dove si presentano musicisti, artisti e cabarettisti per partecipare ad una gara di musica. Jannacci vi partecipa presentando la canzone *Gli zingari*, un brano totalmente diverso e distante dalla spensieratezza di *Vengo anch'io. No tu no*. Il pubblico non la apprezza. In realtà, Jannacci voleva presentare *Ho visto un re* ma, a causa di un contenuto troppo critico per quanto riguarda la disuguaglianza tra i diversi strati sociali, viene censurato.

Nel 1974, Jannacci partecipa con la canzone *Brutta gente* ad un'altra trasmissione televisiva che ha lo scopo di promuovere il mercato discografico estivo. Nel 1975 pubblica l'album *Quelli che...* che diventa uno dei suoi dischi più amati sia per i testi delle canzoni che per l'aspetto musicale.

Vi sono brani come *El me indiriss che* racconta l'infanzia del cantautore o *Vincenzina e la fabbrica* o *Il monumento* che parla dell'antimilitarismo. Con questo successo

dell'album, Jannacci dedica di nuovo la maggior parte del tempo all'attività musicale che lo porta a pubblicare subito dopo nell'anno successivo l'album *O vivere o ridere* e l'album *Secondo te...che gusto c'è?* Le canzoni di successo dell'album sono *Il panettiere*, *E sapere*, *Libe là* e *Jannacci arrenditi!*, quest'ultima è un monologo molto piacevole.

Jannacci compone diverse colonne sonore per i film come *Romanzo popolare*, *Saxofone* o *Pasqualino Settebellezze*. Contemporaneamente collabora con Mina, un'altra famosa cantante italiana.

Si impegna anche nell'ambiente televisivo e nel 1979 in occasione della pubblicazione dell'album *Fotoricordo* realizza uno spettacolo di cabaret in televisione, *Saltimbanchi si muore*.

Nel 1980 ottiene un'altra volta un successo enorme con il suo album *Ci vuole orecchio*. L'album è uno dei suoi più venduti grazie alla canzone omonima dell'album. Ancora nello stesso anno lancia un disco con nuove versioni di vecchie canzoni già conosciute ma anche con due inedite fino a quel momento: *Canzonissima* e *L'uselin de la comare*. L'album del 1981 *E allora concerto* non diventa un'opera riuscita come anche *Discogreve* del 1983. Per i brani più riusciti si deve aspettare fino al 1985 quando presenta la raccolta di canzoni *L'importante* con *Son s'cioppaa*, *L'importante è esagerare* o *Oriente*. In più, la sua attività teatrale si fa notare con lo spettacolo *Niente domande* nel 1985, *Parlare con i limoni* nel 1987 e *Tempo di pace...pazienza!* nel 1988.

Con la sua partecipazione per la prima volta al Festival di Sanremo con *Se me lo dicevi prima* e dopo aver fatto una tournée riuscita decide di comporre l'album *30 anni senza andare fuori tempo*. Nel 1991, quando partecipa per la seconda volta al Festival di Sanremo presenta la canzone *La fotografia* grazie alla quale riceve il Premio della Critica Musicale. Con il suo amico Giorgio Gaber mette in scena *Aspettando Godot*, tradotto dal francese *En attendant Godot*. Tramite la performance *È stato tutto inutile* nel 1998 ripropone alcune canzoni come *Brutta gente* che non aveva mai cantato mai dal vivo. Per un certo periodo non pubblica né canzoni né perché si creano delle difficoltà a trovare una casa discografica. Trovatane una, comincia subito a registrare nel 2001 un disco di canzoni inedite, *Come gli aeroplani*.

3.3 Le particolarità di Enzo Jannacci

Jannacci viene ascoltato in tutta l'Italia, pur essendo molto ambrosiano. Ambrosiano, dedotto da San Ambrogio, il vescovo e patrono di Milano, quindi sinonimo di milanese. Ma Jannacci stesso non si definisce né cantante né cantautore, come possiamo leggere nell'intervista di Mario Biondi nel 1990:

Intervistatore: Cantante? Cantautore? Lei, Jannacci, come definirebbe la sua professione musicale?

Jannacci: Mah. Diciamo cantastorie. Meglio: cantastorie fantasista.¹⁹

Gli inizi di Jannacci sono nel cabaret in un ambiente come quello di Dario Fo, Franca Rame, Giorgio Strehler, Ornella Vanoni, Mina, Giorgio Gaber: insomma talvolta dialetto-dialetto altre volte testi in italiano comprensibile e dizione ambrosiana, ovvero milanese. Il teatro ed il cabaret di questo periodo, cioè gli anni Sessanta, ha perso di livello culturale a causa della politica culturale del fascismo, ad eccezione del teatro di Pirandello che era ancora impegnativo. Il teatro durante il fascismo aveva primariamente lo scopo di divertire il ceto medio e di avvicinarlo al regime. Con attori come Strehler, Visconti, Costa ecc. si valorizzava di nuovo all'inizio degli anni Sessanta la tradizione del teatro. Con la seconda generazione di protagonisti importanti come Fo, Missiroli, Ronconi e Trionfo, l'ambito teatrale subì un mutamento adeguato agli anni Ottanta. Essi cercarono posti sconosciuti che corrispondessero alle nuove esigenze culturali che si andavano delineando. I giovani artisti non si sottomettevano alla messinscena di una direzione precisa tentando di influenzare il contenuto del pezzo teatrale con le loro idee e messaggi. Perciò diventavano attori di un pezzo di teatro perché lo personalizzavano attraverso il loro carattere. E questa fu anche l'idea di Jannacci quando presentava le sue canzoni a modo suo, come possiamo leggere più tardi. Le sue canzoni tracciano il suo senso per l'ironia e per il grottesco. Si occupa di temi come la realtà milanese ai margini della società, il destino dei barboni, degli emigrati e delle prostitute che si trovano nelle periferie della metropoli. Una terza generazione del teatro si crea dall'anno 1968, i così detti *sperimentalisti* e *avanguardisti*. Giancarlo Nanni, Carmelo Bene, Mario Ricci ecc. tendono allo stesso tipo di pubblico della seconda generazione e allo stesso

¹⁹ http://www.mariobiondiscrittore.it/Scritti/Giornalismo/Spettacolo_Moda/Jannacci/jannacci.html, 5.12.2011

ambiente nel quale si svolgono i loro spettacoli. Gli attori danno importanza ai movimenti, alla mimica corporea, alla luce, ai suoni e non alla scenografia.

Jannacci esibisce nelle diverse forme di rappresentazione, nella canzone e nel teatro, gli argomenti che raccontano i mali del mondo minore ma reale. La trama si svolge sempre a Milano, incluso nelle periferie più desolate e, per rispecchiare nel modo più autentico le storie che racconta tramite le sue canzoni le scrive in dialetto milanese, il che rende Enzo Jannacci unico. L'ambiente nel quale hanno maggiormente luogo le sue storie presenta una popolazione mista, non solo milanesi, ma anche calabro-milanesi, campano-milanesi ecc.

Il dialetto milanese, nel quale sono scritte le diverse canzoni, gli permette di mostrare in modo molto reale la vita quotidiana e la condizione esistenziale della popolazione milanese più modesta.

In più, Jannacci è un'artista abbastanza mutevole in quanto non si limita ad una sola direzione musicale o rappresentativa. Già il fatto che fa carriera sia da medico sia da cantante e cabarettista implica la sua attitudine molto aperta rispetto ad altre direzioni nelle quali la vita si può sviluppare. Comincia col rock and roll, seguita col jazz, si concentra sul genere della canzone d'autore e produce canzoni che sono destinate ad essere esibite da cantanti con esperienza teatrale.

A questo punto vorrei aggiungere una citazione presa dal libro di Frank Baasner che descrive molto bene, secondo me, la differenza tra una canzone e una canzone d'autore:

“Die Freiheit der Stilistik und die Möglichkeit der Parodie, der allgegenwärtige Hang zur Selbstreflexion wird ermöglicht durch das zentrale Charakteristikum der canzone d'autore: Die hohe Personalisierung, die Personalunion von Sänger und Gesang. Personalstil, individuelle Handschrift, persönliche Entwicklung, Unverwechselbarkeit auch innerhalb des eigenen Repertoires ecc.”²⁰

Jannacci con Gaber produce maggiormente canzoni che implicano un certo impegno politico e che rompono gli schemi della tradizionale canzone italiana. La loro ispirazione comica e stupefacente completa l'umore patetico e malinconico. Jannacci riesce a soddisfare il nuovo desiderio di canzoni scritte in un linguaggio di tutti i giorni che rende tutto più autentico. Il linguaggio utilizzato a livello quotidiano è il dialetto, la maniera più autentica di esprimersi in quegli anni.

²⁰ Kreuziger-Herr, Annette: *Poetische Bilder? Poetische Musik? Anmerkungen zur canzone d'autore*. In: Baasner 1997: p. 33.

Le storie d'emarginazione delle quali parla nei suoi testi, le canta in modo strettamente personale, nel senso che la miseria delle persone ai margini della società, non esprime né un pathos tragico e triste né l'ironia (che veniva usata da De Andrè per esempio). Gli avvenimenti della società descritti nelle canzoni, sono commedie o tragedie.

Il modo di raccontare di Enzo Jannacci può essere descritto con l'aggettivo "stranito". Gianfranco Manfredi definisce nel suo libro "*Enzo Jannacci. Canzoni.*" lo stile di Jannacci addirittura come *schizo-music*²¹. *Schizo* si deve interpretare non come in campo medico *schizofrenia* ma piuttosto come linguaggio colloquiale nel senso di essere impazzito (Sei schizzato?). La mia concezione per quanto riguarda lo stile di Jannacci si limita all'aggettivo "pazzo" ma con una connotazione positiva. La definizione di Manfredi "schizo" non mi sembra adatta perché il termine schizo risulta troppo estremo, a parer mio. "Pazzo" mi sembra appropriato quando l'artista gesticola e recita sul palcoscenico. Anche il sostantivo "straniamento" mi viene in mente quando immagino le esecuzioni delle canzoni. Lo straniamento si manifesta per esempio quando Jannacci interrompe di colpo la scena, tace ed il pubblico non sa se l'artista comincerà a piangere o a ridere. Quindi secondo me le sue messinscene hanno anche un forte carattere teatrale soprattutto quando si richiede al pubblico la partecipazione allo spettacolo. Anche Bertolt Brecht richiedeva nei suoi pezzi di teatro la partecipazione lo chiamava *teatro epico*. Le trame erano spesso interrotte da commenti affinché gli spettatori potessero riflettere in maniera nuova di un tema ben conosciuto. Il cosiddetto *Verfremdungseffekt* di Brecht ha lo scopo di rileggere degli argomenti noti secondo un altro punto di vista, un'altra prospettiva. Il teatro epico si distingue dalle altre forme teatrali per la distanza che conservano gli attori dal loro ruolo teatrale che non cerca per nulla di influenzare il pubblico. Cerca invece di fare interagire attivamente il pubblico per quanto riguarda la situazione politico-sociale. Anche le messinscene di Jannacci rivelano questo stesso scopo nella misura in cui vuole riuscire a far riflettere in modo critico sui mali sociali. Il genere di musica fondato da Jannacci, la *schizo-music*, nasconde una connotazione positiva, una schizofrenia creativa e piacevole.

Il talento di Jannacci è ben descritto nella citazione di Gianfranco Manfredi quando dichiara che sta:

²¹ Manfredi, Gianfranco: *Enzo Jannacci. Canzoni.*, Lato Side, Roma, 1980, p.5. In: Antonellini, Michele: *Non solo canzonette*. Bastogi Editrice Italiana srl, Foggia, 2002, p. 91.

“nell’osservazione quotidiana e nella descrizione di precisi personaggi marginali che gridano la loro diversità neanche come protesta, proprio come grido isolato, irrazionale spaesato e comico”²²

Lo stile di Jannacci incide anche nelle sue messinscene degli spettacoli. Sembra un pazzo che suona la chitarra, che canta anche in modo stonato e che si muove come un pupazzo sul palcoscenico. Proprio questi gesti anomali, l'uso della voce come strumento naturale, rendono le interpretazioni così uniche. Il carattere grottesco dei suoi spettacoli li fa diventare stravaganti e divertenti, anche se spesso le canzoni trattano dei temi disparati. Il grottesco fa ridere il pubblico per ciò che lo dovrebbe fare piangere. *La schizofrenia del burattino* è il termine che ho trovato nel libro *Non solo canzonette* di Michele Antonellini che voglio riprendere assolutamente perché coniuga benissimo i due interessi del cantautore: da un lato il palco e dall'altro la medicina, la sua passione iniziale.

Nell'intervista di Mario Biondi del 1990, parla anche del contrasto della sua professione da medico e della sua passione d'artista:

Intervistatore: Medicina e musica popolare. Però la professione medica l'ha ormai lasciata?

Jannacci: Ma neanche per idea. Ho i miei mutuatati. Anzi, dobbiamo fare in fretta perché fra un'ora ho il primo paziente da visitare.

I: Ma le due attività non si disturbano?

J: Si disturbano, eccome. Per andare a cantare devo prendere le ferie. Io le vacanze le passo così. I miei colleghi vanno a divertirsi ai congressi, a parlare di trapianti e roba del genere. Io, invece, povero disgraziato, canto.

I: Da dove viene questo miscuglio di tragedia e commedia? Dal carattere? Dalla professione di medico?

J: Dal carattere, soprattutto. Sono i cromosomi che ci fanno essere quello che siamo. Ho scoperto presto che commedia e tragedia sono la stessa cosa. Il comico è tragico, altrimenti non sarebbe comico. Se si pratica soltanto la tragedia, nella scrittura, nel teatro, nel cinema, come nella canzonetta, si rischia sempre la retorica. Un pizzico di commedia, invece, riporta tutto alla sua giusta misura.²³

Nella Milano del dopoguerra sorse il genere musicale delle canzoni della mala- i brani ispirati dalle azioni eroiche dei malavitosi. E Jannacci riesce più tardi a riavviare

²² ibidem, p. 91.

²³ http://www.mariobiondiscrittore.it/Scritti/Giornalismo/Spettacolo_Moda/Jannacci/jannacci.html, 5.12.2011

questo genere, aggiungendo il tocco “schizo”. Una figura milanese è un palo, cioè l'uomo che sta di guardia mentre i complici commettono il furto. Scrive una canzone con il titolo *Faceva il palo* che ha come protagonista un uomo che fa il ladro di mestiere. La banda viene arrestata tranne il palo; i carabinieri se lo dimenticano e resta da solo. Così può compiere un'altra volta un furto, senza però l'aiuto professionale dei suoi compagni, ormai presi dalla polizia (*Ma come, a me mi lascian qui di fuori*).

Anche il brano *Il primo furto non si scorda mai*, scritto da Fo e Jannacci insieme, affronta il tema del furto e dell'emarginazione. La figura principale è un personaggio al margine alla società. Un giovane parla della sua odissea essendo un cosiddetto ladro di polli, cioè un bandito innocuo che cerca di rubare un tacchino ma quest'ultimo lo becca e il ladro si sveglia in prigione (*Una beccata beccai, che mi trovai...svenuto! Rinvenni in un ospedale; però quello di San Vittore*).

La differenza tra questi due brani è che il secondo contiene in sé anche un messaggio politico in quanto la storia è ambientata durante il fascismo. La critica polemica non è molto sottile quando il giovane dice che non conosce i tacchini perché soltanto i giovani fascisti conoscono i tacchini. Gli avanguardisti, come il protagonista della canzone, è ancora troppo piccolo per compiere dei furti più gravi. Sotto il governo fascista di Mussolini, i giovani da otto a ventun'anni venivano raggruppati secondo la loro età e il loro genere: i giovani fascisti erano più grandi degli avanguardisti.

Un altro simbolo del fascismo è l'aquila imperiale che il protagonista credeva essere un tacchino. Il reato per il quale viene arrestato non è il furto stesso ma *vilipendio dello Stato*.

Enzo Jannacci affronta sempre l'emarginazione e l'esclusione di certi strati sociali infatti dedica la canzone *El portava i scarp del tennis* proprio agli emarginati, ad un barbone che viene trovato morto.

A partire dagli anni Sessanta, lo stile di Jannacci sembra più serio in quanto tratta l'argomento dell'emarginazione in maniera meno comica. Inoltre comincia ad abbandonare il dialetto e la sua maschera grottesca. L'ironia diventa aspra ed amara, l'uso del dialetto diminuisce. Il termine dell'emarginato viene allargato: al palo e al barbone si aggiungono i tossicodipendenti. Nel brano *Se me lo dicevi prima* Enzo Jannacci lancia un messaggio affinché i tossicodipendenti si tengano alla larga dalla droga e cerca di incoraggiarli (*e allora sputa su chi ti eroina perché il mondo*

sputa proprio quando nasce un fiore, perché iniettarsi morte è ormai fuori moda, perché ce n'è già tanti che son venuti fuori).

A questo punto vorrei riportare un estratto dell'intervista con Mario Biondi:

Intervistatore: (...) Come mai ha deciso di andare al Festival, così tardi? Che esperienza è stata?

Jannacci: Vede, con la canzone "Se me lo dicevi prima" sapevo di avere qualcosa di grosso da comunicare. Un importante contributo alla battaglia contro la droga. E il Festival di San Remo, con tutto quello che gli gira attorno, in Italia e all'estero, significa una platea di duecento milioni di individui. Tra di essi almeno mille li avrò colpiti con il mio messaggio, no? Di almeno due sono sicuro, perché me lo hanno detto di persona. Le sembra poco?²⁴

La sua accusa contro le disgrazie sociali la esprime tramite il registro linguistico colloquiale, come vedremo nelle parti seguenti della tesi.

3.4 Il principio di straniamento

Enzo Jannacci è uno dei cantautori italiani che ha cercato di ampliare gli orizzonti della canzone d'autore agganciandola all'esperienza cabarettistica e rappresentando l'emarginazione metropolitana con accenti che sfiorano un surrealismo drammatico e spaesato, spesso incline all'irrazionalità e all'umorismo. Una tecnica di cui si serve particolarmente è quella nota come "principio di straniamento", o "Verfremdung". Soprattutto negli anni Cinquanta e Sessanta, il termine straniamento è stato usato con un'accezione specifica in riferimento al teatro di Bertolt Brecht che indicava tutti quegli interventi linguistici e tecnici, relativi anche alla messa in scena e alla recitazione, che impediscono allo spettatore di immedesimarsi con l'illusione scenica. Nella recitazione, l'attore produce l'effetto di straniamento evitando l'identificazione con il proprio personaggio, così da rendere più difficile anche per il pubblico l'immedesimazione. L'attore deve 'storicizzare' i contenuti, ossia sottolinearne il carattere storico e quindi effimero e transitorio. Questo genere di teatro è stato introdotto da Brecht e l'ha chiamato *teatro epico*.

È segnato dall'intenzione di motivare gli spettatori ad un'analisi razionale dei problemi della società cosicché partecipino in modo attivo alle azioni politiche. Per Brecht non era il caso di imitare in maniera scenica la realtà e presentarla poi come

²⁴ http://www.mariobiondiscrittore.it/Scritti/Giornalismo/Spettacolo_Moda/Jannacci/jannacci.html

un'illusione di essa. Al contrario, gli spettatori dovevano essere portati in una situazione di riflettere con una distanza critica sul teatro per capire meglio i fatti sociali e cambiare così la coscienza. Il teatro epico è in sé una contraddizione perché il teatro non ha un narratore, il quale implicherebbe la parola "epico" ma mira allo smantellamento dell'illusione del dramma e ad una viva e critica percezione e partecipazione²⁵.

Si può dire che nel teatro epico con lo straniamento dei personaggi, lo spettatore non viene proiettato nell'azione teatrale piuttosto che la analizza. L'uomo è l'oggetto che deve essere esaminato nell'arco dello spettacolo e alla fine si deve rendersi conto che è un oggetto che può cambiare o sta cambiando. Lo straniamento è praticamente un metodo che mira ad un modo di vedere fatti provati, consueti e conosciuti da un'altra e nuova prospettiva per mostrare le disfunzioni della società.

Molti sono gli accorgimenti tecnici utilizzabili per mostrare l'artificialità della rappresentazione teatrale: l'attore può rivolgersi direttamente al pubblico ed esporre cartelli, le sorgenti luminose che illuminano il palcoscenico possono essere palesate, la recitazione può essere inframmezzata da canzoni e cori. Jannacci non scrive in questo caso drammi teatrali ma, nella maggior parte dei suoi testi, racconta delle storie che trattano di emarginati e persone che comunque in un modo o nell'altro non riescono ad essere parte della società in cui vivono.

Attraverso la tecnica di straniamento, Jannacci si serve di musiche che stonano con il contesto in cui sono inserite, e permettono così al pubblico di rifocalizzare l'attenzione che magari nel corso del racconto era andata scemando. È anche per questa ragione che le musiche sono inserite in punti chiave e spesso propongono suoni di tromba ed altri strumenti simili che più spesso vengono usati in occasione di feste, parate e marce. Così in "El purtava i scarp del tennis" il racconto del barbone viene inserito in una cornice musicale del tutto inappropriata, ma che proprio per questo motivo, permette al cantautore di far arrivare il suo messaggio o la sua riflessione al pubblico.

²⁵ Per più informazioni consulta: Brecht 1957: p.61segg.

4. Definizioni linguistiche

4.1 Lingua

Prima di parlare di seguito della lingua di Jannacci e del suo uso del dialetto occorre dare informazioni fondamentali e definire bene che cosa si intende con i due termini „lingua“ e „dialetto“. La prima definizione è tratta dall'enciclopedia linguistica di *Bußmann*²⁶ che spiega il termine della *lingua* come un mezzo per esprimersi che si è sviluppato ed adeguato alla società e alla storia. La lingua serve, secondo Bußmann, per scambiarsi pensieri, informazioni, idee ed esperienze che vengono tramandati.

Bußmann spiega il valore distintivo di una lingua per gli esseri umani quando la definisce come elemento fondamentale nella formazione di un popolo e di una nazione. Esclusivamente gli esseri umani hanno la capacità di servirsi di un linguaggio complesso che altri sistemi di comunicazione non possiedono.

Un'altra versione che cerca di definire il termine *lingua* si trova nel *Metzler Lexikon Sprache*²⁷ e spiega che la lingua è il mezzo di comunicazione più importante degli uomini in quanto possiede un carattere informativo. Inoltre si distingue tra due componenti diverse che sono da una parte la capacità di parlare che Saussure chiama *faculté de langage* e dall'altra parte la lingua (*langue*), determinata ed isolata da altre lingue e dai suoi parlanti in una determinata zona geografica in un certo tempo.

Il *langage*, termine introdotto da Saussure, contiene degli elementi linguistici come la fonetica, la fonologia, i morfemi, i fonemi, i lessemi, il genere, il numero e la grammatica – o più semplicemente la struttura di una lingua. La *langue* viene vista come lingua singola e come parte delle lingue del mondo. Componenti come il dialetto, lingua scritta, lingua parlata, varietà, ecc. hanno un ruolo fondamentale a differenza degli elementi del *langage*. A questo punto vorrei riportare una citazione di Saussure in quanto fu lui ad introdurre *langue* in relazione al *langage*:

²⁶ Bußmann, Hadumod: *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 2002, p.616.

²⁷ Glück, Helmut: *Metzler Lexikon Sprache*. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung. Stuttgart, 1993, p.570/571.

"[...] l'exercice du langage repose sur une faculté que nous tenons de la nature, tandis que la langue est une chose acquise et conventionnelle [...]"²⁸

Interessante è la nozione dei due sistemi di Saussure dove percepisce il *langage* come innato mentre la *langue* è una qualità umana il cui conseguimento è di carattere convenzionale e dettato dalle circostanze sociali. La lingua assume un ruolo sociale perchè è la parte percettibile del *langage*, cioè la parte attiva dell'abilità del parlare²⁹.

Come già detto, la lingua possiede anche un ruolo sociale e a partire dagli anni Cinquanta si è sviluppata la sociolinguistica, il ramo della linguistica che:

"studia particolarmente le diversità e le varietà della lingua, quali si manifestano in rapporto alle differenze (culturali, sociali, economiche) degli individui e in rapporto alle differenze delle situazioni in cui avviene la comunicazione."³⁰

Con tale approccio alla lingua si sono aperte nuove prospettive come la classificazione delle diverse variazioni o variabilità (ossia l'aspetto dinamico del variare la maniera di parlare)³¹ di essa. Di conseguenza, il linguista Eugenio Coseriu ha dato origine a quattro categorie che ho riassunto in maniera seguente

- La variazione o variabilità *diacronica* attraverso il tempo. Ferdinand de Saussure la oppone poi a *sincronia* che indica una precisa fase temporale nella vita delle lingue, non necessariamente quella più recente
- La variazione o variabilità *diatopica*, detta anche *geografica* è quella legata allo spazio o, se si vuole, alla dimensione territoriale
- La variazione o variabilità *diastratica* è la variazione o differenza linguistica legata alle differenze di strato sociale
- La variazione e variabilità *diafasica*; è quella osservabile nelle situazioni concrete in cui si trova il parlante, dipende cioè dall'interlocutore (o dagli interlocutori) e dalle relazioni di ruolo che intercorrono tra loro che possono essere di vario tipo (genitore e figlio, insegnante e allievo ecc.). Contribuisce di continuo ad orientare le nostre scelte linguistiche nel corso della giornata,

²⁸ De Saussure, Ferdinand: *Cours de linguistique générale*. Éditions Payot. Paris, 1972, p.25.

²⁹ Metzeltin, Michael: *Diskurs-Text-Sprache. Eine methodenorientierte Einführung in die Sprachwissenschaft für Romanistinnen und Romanisten*. Praesens Verlag. Wien, 2008, p. 343segg.

³⁰ Dardano, Maurizio/ Trifone, Pietro: *La lingua italiana*. Nicola Zanichelli S.p.A., Bologna, 1985, p.41.

³¹ Aviolo, Francesco: *Lingue e dialetti d'Italia*. Carocci editore S.p.A., Roma, 2009. p.28.

facendoci optare per diversi registri espressivi e stilistici (formali, medi, familiari o colloquiali ecc.)

- La variazione o variabilità *diamesica*, cioè quella legata al mezzo di comunicazione; il termine è stato introdotto da Alberto M. Mioni nel 1983.³²

4.2 Dialetto

Tentiamo di definire la parola *dialetto* che gioca un ruolo importante nella carriera d'artista di Jannacci. La parola *diálektos* è d'origine greca ed etimologicamente significava semplicemente *modo di parlare*³³. Ciò che gli italiani chiamano *dialetto* indica:

“una parlata di ambito locale, distinta dalla lingua comune, che é invece parlata comunque più che locale, utilizzabile ed utilizzata in tutte le regioni del paese.”³⁴

Il dialetto può essere quindi una varietà linguistica parlata in una determinata zona geografica così come l'italiano usato in medicina è una varietà linguistica utilizzata in un ambito più specifico. Klaus Bochmann spiega nel suo libro *Regional-und Nationalitätensprachen in Frankreich, Italien und Spanien (1989)* che il dialetto è un:

„System, das weder das erforderliche Minimum typologischer Unterschiedlichkeit noch ein [...] Sprachbewußtsein aufweist, d.h. linguistisch wie sozio-kulturell einer Sprache untergeordnet ist. Die Kodifizierung der Norm [...] ist in der Regel heute weder gegeben noch beabsichtigt.“³⁵

Questa definizione vede il dialetto sottoposto ad una lingua perché non ha né una forma codificata né coscienza linguistica³⁶. Per definire meglio il termine „dialetto“ occorre prendere in considerazione più definizioni in quanto anche tra i linguisti stessi ci sono divergenze sul tema che danno una ampia varietà di concezioni. Mentre la definizione di Bochmann ha una connotazione leggermente negativa, quella di Ulrich Ammon è più neutra:

³² Aviolo 2009: p.29-30.

³³ De Mauro, Tullio/ Lodi, Mario: *Lingua e dialetti*. Editori Riuniti. Roma, 1993, p.13.

³⁴ ibidem p.14.

³⁵ Bochmann, Klaus: *Regional-und Nationalitätensprache in Frankreich, Italien und Spanien*. VEB Verlag Enzyklopädie. Leipzig, 1989, p.28.

³⁶ Beccaria, Gian Luigi: *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*. Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino, 2004, p.193.

„in dialectology-nominally the relevant discipline - dialects are in most cases traditionally understood to be varieties that are (1) non-standardized and (2) regionally restricted in contrast to the standard variety or the entire language.“³⁷

Ammon nella sua definizione non esprime alcun giudizio sul dialetto, nè positivo nè negativo. Vorrei menzionare anche un'altra definizione che mi sembra molto interessante in quanto mette in relazione la lingua al dialetto e propone due confronti orientati in diverse direzioni. Definendo la differenza tra *lingua* e *dialetto* in base alla quantità tenendo conto, cioè, del numero di parlanti:

„un dialetto si differenzerebbe da una lingua perché usato in un territorio più ristretto e, quindi, da un numero più esiguo di parlanti.“³⁸

Il secondo tentativo di spiegazione è quello più „neutro“ che non si riferisce ad un criterio di tipo quantitativo (numero di parlanti) ma descrive la composizione del dialetto considerando il grado di parentela con la lingua:

„tutte quelle varietà, parlate e/o scritte, ancora in uso o abbandonate, che presentino una certa, documentata affinità con un'altra varietà che, per complesse cause storico-politiche, è assunta al ruolo di lingua nazionale o ufficiale.“³⁹

Un altro punto fondamentale che distingue questi due termini è che *lingua* può essere utilizzata da sola perché ha un valore assoluto mentre *dialetto* ha sempre bisogno di un elemento di confronto per potersi definire ed essere accettato perché non è in sé assoluto. La subordinazione sociolinguistica del dialetto, ovvero la sua funzione di *varietà bassa*⁴⁰, con meno prestigio rispetto a quello della lingua che è la varietà alta, provoca spesso una connotazione negativa.

Continuerò con le definizioni dei termini tecnici della linguistica ma vorrei dire dall'inizio che darò solo proposte di spiegazioni del repertorio linguistico nazionale e sceglierò quei termini che mi saranno utili per l'analisi dei testi delle canzoni di Jannacci.

³⁷ Ammon, Ulrich: *Language-Variety/Standard Variety- Dialect*. in: Sociolinguistics. Soziolinguistik. Band 3.1. Walter de Gruyter, Berlin, New York, 1987, p.330.

³⁸ Aviolo 2009: p.24.

³⁹ ibidem p.25.

⁴⁰ Loporcaro, Michele: *Profilo linguistico dei dialetti italiani*. Gius. Laterza & Figli Spa. Bari, 2009, p.4.

4.2.1 Dialetto regionale

Marcato mette il dialetto regionale sullo stesso livello come il dialetto locale, nel senso che viene parlato in una determinante zona geografica. Il dialetto regionale/locale gode spesso del prestigio di un centro urbano. Marcato dice anche che i parlanti sono in grado di notare differenze tra il dialetto del proprio paese e quello del paese contiguo⁴¹.

4.2.2 Dialetto italianizzato / italiano-dialetto⁴²

Questo punto mi sembra molto importante per la mia analisi delle canzoni di Jannacci in quanto sono essi i due registri che dominano insieme con l'italiano popolare/colloquiale ed il milanese. L'italiano-dialetto si orienta all'espressione italiana e perciò il dialetto è caratterizzato da enunciati di entrambi i registri e può essere anche inteso come prova d'incapacità a condurre una conversazione in italiano. La base linguistica dell'italiano-dialetto è spesso l'italiano popolare. Il dialetto italianizzato è una forma di dialetto regionale che tende all'italiano. Il lessico è pressoché quello dell'italiano solo che è influenzato foneticamente dalla pronuncia regionale. L'italianizzazione più marcata è quella fonetica-fonologica in quanto il dialetto si avvicina alla fonetica dell'italiano (*t intervocalico* > *d dialetto*, *u italiano* > *ü dialetto* ecc).

4.3 Varietà

Per dare delle definizioni occorre considerare diversi libri di grandi linguisti nei quali si spiega la loro concezione dei vari fenomeni linguistici. Perciò, la Marcato definisce una varietà come:

*„l'insieme di forme linguistiche (lessicali, morfologiche, sintattiche, foniche, ecc.) riconoscibile e riconosciuto in quanto tale dai parlanti. Ogni lingua [...] può comprendere una o più varietà. Perciò il dialetto parlato in una determinata località è una varietà, l'italiano di un testo di filosofia è una varietà, ecc.“*⁴³

⁴¹ Marcato, Carla: *Dialetto, dialetti e italiano*. Il Mulino. Bologna, 2002, p.65.

⁴² Sanga, Glauco: *Dialettologia lombarda - Lingue e culture popolari*. Aurora Edizioni, Pavia, 1984, p.20-25.

⁴³ Marcato, Carla: *Dialetto, dialetti e italiano*. Il Mulino. Bologna, 2002, p.88.

Come possiamo vedere, la varietà è un termine molto vago e risulta difficile definirla. L'Italiano medio capisce e conosce alcune varietà di italiano e una o più varietà di dialetti. Il parlante italiano è di norma *bilingue* perché nella vita quotidiana usa sia la lingua che il dialetto, separatamente o insieme. Utilizza due codici in diverse situazioni, con scopi differenti e anche in riferimento ai suoi interlocutori. I due codici, l'italiano e il dialetto, cambiano dunque in relazione alla situazione comunicativa. Tendenzialmente ci si serve del dialetto quando ci si trova in una situazione meno formale, per esempio in famiglia, e dell'italiano in una situazione che necessita una lingua più standardizzata, in una conversazione con stranieri per esempio. Inoltre i codici possono cambiare in una stessa conversazione se per esempio si comincia in italiano e si finisce in dialetto. Questo fenomeno si chiama *code-switching* cioè *il passaggio da un codice a un altro all'interno della stessa situazione comunicativa*.⁴⁴ Le varietà dell'italiano possono essere classificate tenendo conto della formalità del linguaggio. La gradazione delle varietà le descriverò nel capitolo seguente.

4.3.1 La gradazione delle varietà italiane

4.3.1.1 Italiano standard o Italiano colto⁴⁵

Vorrei subito dire che si tratta di una gradazione che è utile a fini descrittivi e parte da una ideale uniformità, ma in realtà ci sono delle sfumature tra le diverse forme di italiano. In più, ogni linguista definisce le diverse varietà in un altro modo e le categorizza in maniera diversa. Ma aumentando il numero delle categorie per dare delle spiegazioni ancora più precise ed esplicative, si riduce la possibilità di dare una concezione sobria e chiara. Nella *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo* di Berruto ho trovato uno schema che dimostra molto bene la gradazione nel repertorio linguistico della lingua italiana:

⁴⁴ Sobrero, A.A./ Miglietta, Annarita: *Introduzione alla linguistica italiana*. Gius. Laterza & Figli S.p.A., Roma-Bari, 2006, p.168.

⁴⁵ *ibidem* p.98/99.

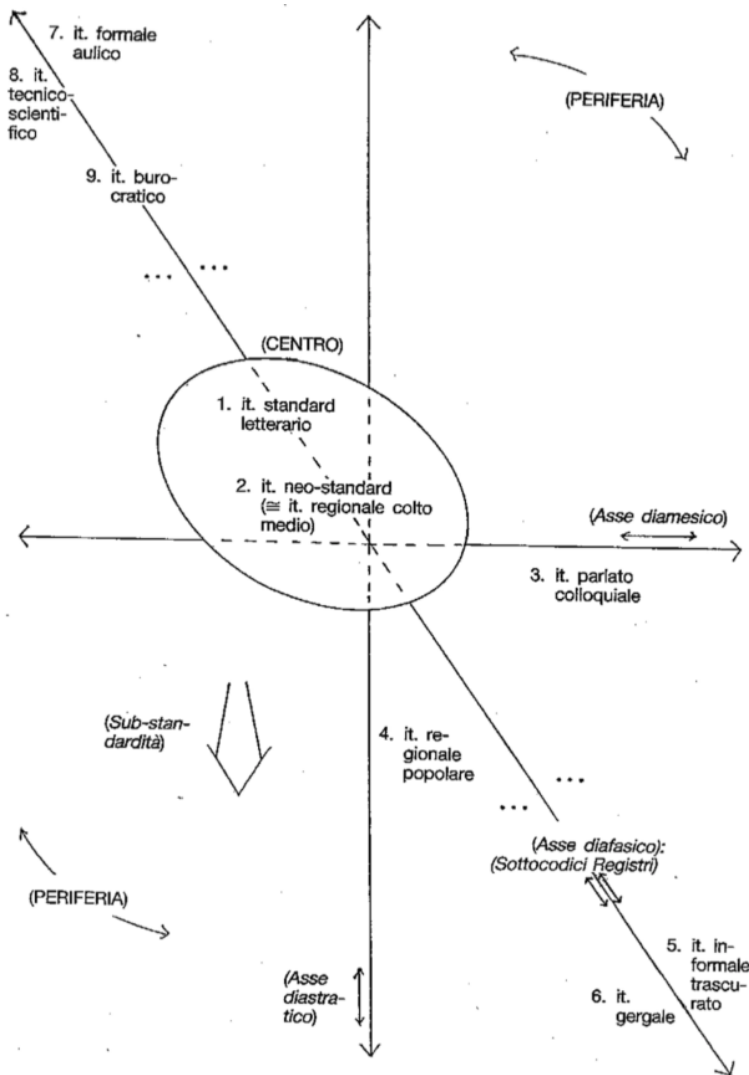


Fig.1: Il repertorio linguistico dell'italiano, tratta da: Berruto 2000, p. 21.

Lo schema sovraindicato mi sembra molto utile per farsi un'idea della ricchezza di varietà della lingua italiana. Berruto delinea le diverse varietà in maniera molto semplice e chiara, il costrutto linguistico per il quale sarebbe originariamente necessaria una grafica pluridimensionale a causa del loro sviluppo e la loro formazione. L'asse che va dall'alto sinistra al basso destra dimostra i diversi livelli della lingua e viene chiamata *l'asse diafasico*. L'asse che va da sinistra a destra raffigura i diversi media attraverso i quali si comunica (testo letterario, televisione, radio, messaggio, email ecc.) e si chiama *l'asse diaemesico* mentre l'asse che va dritto dall'alto in basso è *l'asse diastratico* che mostra la lingua in base allo strato sociale da cui provengono i suoi parlanti. Possiamo vedere nello schema che la maggior parte degli italiani usa *l'italiano neo-standard*, detto anche *l'italiano regionale colto* o *l'italiano standard letterario* - le due varietà rappresentano per Berruto le

varietà più parlate dagli italiani. Di seguito tratto più approfonditamente le diverse forme dell'italiano.

Incominciando con l'italiano colto, ho scelto Sobrero per la sua spiegazione di italiano colto dove afferma:

*„L'italiano colto, parlato e scritto dalle persone che hanno un'istruzione medio-alta, è stato spesso identificato con l'italiano standard. Infatti, non può essere descritto in termini di una serie di tratti caratterizzanti, in quanto coincide grosso modo con l'italiano cosiddetto standard, con <la buona lingua media>”.*⁴⁶

Secondo Sobrero, l'italiano colto è l'equivalente della lingua media che viene scritta e parlata dagli italiani con un livello culturale medio.

4.3.1.2 Italiano neo-standard

Berruto rimanda nel suo libro *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo* a Mioni che definisce l'italiano neo-standard, termine introdotto da Berruto stesso, „*un nuovo standard italiano [che] è certamente in formazione e anche l'uso scritto ne sta lentamente prendendo atto [...] Il nuovo standard nascente, creato dalla mutata interazione sociale, è strutturalmente più semplice, [...] più ampiamente fondato in termini sociali.*”⁴⁷

La citazione spiega che la lingua è un continuum di sviluppo dei parlanti. Rileva l'influenza sociale quando scrive che la varietà del neo-standard si fonda sui termini sociali ovvero che la lingua viene formata e cambiata prima di tutto dalla gente, poi prescritta dai linguisti. Berruto ce lo mostra con l'ausilio della figura seguente:

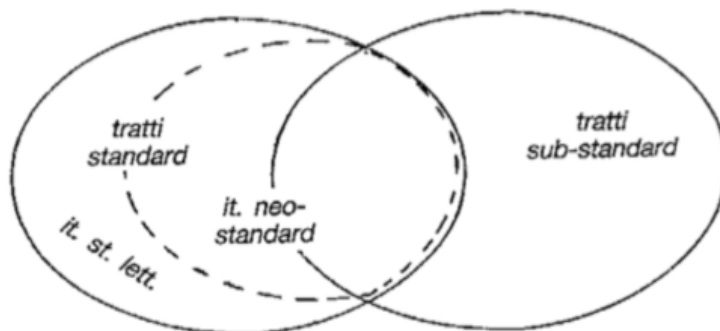


Fig.2: La composizione dell'italiano neo-standard, tratta da: Berruto 2000, p.102.

⁴⁶ ibidem p.98/99.

⁴⁷ Berruto, Gaetano: *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*. Carocci editore S.p.A. Roma, 2000, p. 62/63. Testo originale: Mioni A.: *Italiano tendenziale: osservazioni su alcuni aspetti della standardizzazione*. p 495-517, 515. In: A.A.V.V.: *Scritti linguistici in onore di Giovan Battista Pellegrini*. Volume I. Pacini Editore. Pisa, 1983.

Berruto stesso si serve spesso di grafici per mostrare i diversi influssi che compongono una lingua. Come lo fa anche per l'italiano neo-standard che è secondo la figura un'intersezione che rivela certi tratti sia dello standard sia del substandard.

4.3.1.3 Italiano regionale

Carla Marcato definisce l'italiano regionale come:

„la varietà della lingua connessa a fattori diatopici (o geografici o spaziali) e dovuta al fatto che la lingua si è diffusa su comunità che erano generalmente solo dialettofone.“⁴⁸

Berruto spiega l'italiano regionale con le parole seguenti:

„si coglie qui l'ampia gamma di fenomeni compresa fra l'italiano della tradizione letteraria e il dialetto.“⁴⁹

Marcato nella sua definizione prende anche in considerazione lo sviluppo storico, attraverso le diverse epoche nelle quali si è formato l'italiano regionale. Berruto, invece, dà una definizione che rappresenta lo stato momentaneo dell'italiano regionale. Lo vede come un continuum di fenomeni linguistici tralasciando lo sviluppo storico e i fattori che hanno influenzato la sua formazione. In genere il termine italiano regionale indica una varietà d'italiano che possiede delle particolarità regionali, avvertibili soprattutto nella pronuncia e, parzialmente, nelle scelte lessicali. Infatti tutti coloro che parlano l'italiano e che provengono da parti diverse della Penisola si capiscono fra loro senza difficoltà, tuttavia avvertono contemporaneamente delle differenze nel loro modo di esprimersi, soprattutto per alcune caratteristiche dell'intonazione e della pronuncia.

A questo punto vorrei aggiungere la suddivisione che fanno Grassi, Sobrero e Telmon che fanno una differenza tra i diversi italiani regionali il che è utile per la mia esposizione giacché mi occupo in seguito di Jannacci che è cresciuto nel Settentrione. Perciò analizzo in particolare al punto 4.3.1.4. l'italiano regionale settentrionale.

⁴⁸ Marcato 2002: p.91.

⁴⁹ Berruto 2000: p.13.

4.3.1.4 Italiano regionale settentrionale

L'italiano regionale settentrionale fa parte del gruppo dialettale *gallo-italico* dovuto alle numerose somiglianze con i dialetti dell'area gallica transalpina, cioè con il panorama linguistico francese. Devo menzionare che la varietà settentrionale, in particolare il lombardo, è quella più accettata perché è quella più vicina all'ipotetico italiano standard. Al suo ruolo contribuisce anche in maniera importante il ruolo egemonico del Settentrione nel settore economico del paese. Come già accennato precedentemente, l'italiano regionale del Settentrione è di una certa importanza per la mia analisi in quanto Jannacci è cresciuto ma non nato nel Settentrione. Jannacci, d'origine pugliese, utilizza nonostante tutto le varietà settentrionali però vediamo come lo definiscono i tre linguisti:

„Ogni italiano è capace di riconoscere se il proprio interlocutore è settentrionale, dell'Italia centrale, meridionale, siciliano o sardo. Bastano spesso poche parole per coglierne le caratteristiche linguistiche. [...] Se un interlocutore usa, ad esempio, la parola <bigiare> per <marinare la scuola> è quasi certamente un lombardo. [...] in Lombardia si potranno cogliere, ad esempio, realizzazioni apertissime delle vocali <e> e <o> [...]”⁵⁰

Quindi sia le parole, cioè il lessico, che la loro pronuncia fanno capire molte volte da dove proviene l'interlocutore. Ma analizziamo più dettagliatamente questa varietà iniziando dalla sua fonetica che rivela alcune caratteristiche dell'italiano settentrionale⁵¹:

Fonetica⁵²

- la *a* in sillaba libera e in fine di parola viene velatizzata, come per esempio *casa* viene pronunciata *kaza*, cioè come un suono tra *a* e *c*
- le consonanti lunghe o rafforzate tendono ad allungarsi: *pacco* (*pako*), *detto* (*deto*)
- la /s/ intervocalica è sempre sonora: si ha dunque solo *roza* e *azilo*, come nel Centro-sud ma anche *kaza*, *nazo*, *azino*. In generale, la /s/ intervocalica è quasi sempre sonora al Nord mentre quasi sempre sorda al Sud

⁵⁰ Grassi, C. / Sobrero A. A./ Telmon, T.: *Introduzione alla dialettologia italiana*. Gius. Laterza & Figli S.p.A. Roma-Bari, 2003, p.149/150.

⁵¹ Per la fonetica, la morfossintassi e il lessico dell'italiano regionale settentrionale mi sono servita dei libri seguenti: 1) Sobrero/Miglietta 2006: p. 86-88. 2) Aviolo 2009: p. 70.

⁵² La fonetica è il ramo della linguistica che studia i suoni articolati dall'apparato fonatorio umano sotto il profilo fisico e fisiologico. (Sobrero/Miglietta 2006: p.249.)

- la pronuncia di *e* può essere diversa da quella standard. Ad esempio chiusa nelle parole sdrucchiole, cioè una parola con l'accento sulla terzultima sillaba come *médico* e prima di un suono palatale (*méglio*) o nasale (*vénto*), aperta nei monosillabi e nelle parole tronche (*perchè*)
- la pronuncia semplice dialettale delle consonanti intense originarie (*a lètto* invece di *a llètto*)
- all'interno di una parola la *z* può ridursi a *s* (*bastansa* invece di *abbastanza*)⁵³

Morfosintassi⁵⁴

- l'uso frequente dell'articolo con i nomi propri (*il Claudio, la Maria*)
- si usa quasi esclusivamente il passato prossimo al posto del passato remoto
- si rafforzano gli avverbi *solo* e *soltanto* con *più* (*ho solo più dieci euro*)
- uso dell'indicativo in luogo del futuro quando l'idea del futuro è presente nel contesto: *domani vengo da te*
- aggettivo in funzione di avverbio: *parlar difficile/chiaro*
- le forme verbali con l'aggiunta di *su* e *giù* (*venir su* per salire, *metter giù* per posare, *non pensarci su* per esitare)
- si usano sempre di più le paratassi (frasi principali senza subordinazioni)
- le forme apocopate, cioè dove manca l'ultima sillaba, della prima e della terza persona plurale dei verbi (*ci vediam domani, ce l'han detto*)
- l'uso raro di *non* nelle negazioni, sostituito spesso da *mica* (*mica mi vede*)⁵⁵

⁵³ Sobrero/Miglietta 2006: p.86., Aviolo 2009: p.70.

⁵⁴ La morfosintassi è lo studio unitario delle varie forme e delle varie funzioni che le parole assumono nella frase (Dardano, Maurizio/ Trifone, Pietro: *La lingua italiana*. Nicola Zanichelli S.p.A. Bologna, 1985, p. 442.)

⁵⁵ Sobrero/Miglietta 2006: p.87., Aviolo 2009: p.70.

Per quanto riguarda il lessico citerei alcune espressioni tipiche del vocabolario lombardo che ho trovato nel Sobrero/Miglietta 2006 alla pagina 88:

<u>Italiano standard</u>	<u>Lombardo</u>
Ho con me un libro	<i>Ho dietro un libro</i>
Stanchezza	<i>Fiacca</i>
Lancetta dell'orologio	<i>Sfera</i>
Panino	<i>Mic</i>

Tab. 1: Confronto lessicale tra italiano standard e la varietà lombarda

Nella tabella ho elencato solo alcuni termini specificamente lombardi per dare solo un'idea del lessico.

4.3.1.5 Italiano colloquiale

Berruto dice nel suo libro *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo* che l'italiano colloquiale fa parte, insieme con l'italiano popolare, dell'italiano substandard. Il substandard è una sottocategoria dello standard che copre i tratti non standard marcati verso il basso dell'asse sociale o diafasico cioè legato al grado relativo di formalità o informalità della situazione comunicativa⁵⁶. Ritornando all'italiano colloquiale, è presente tuttavia una nozione discriminatoria tra le due varietà in quanto fa riferimento alla provenienza dei parlanti. Mentre l'italiano colloquiale non implica una certa appartenenza ad una classe sociale dei parlanti perché viene parlato da gente di tutti i ceti di qualsiasi livello culturale, l'italiano popolare viene utilizzato da parlanti che sono culturalmente sfavoriti.⁵⁷

4.3.1.6 Italiano popolare

Berruto definisce l'italiano popolare come l'insieme di usi frequentemente ricorrenti nel parlare e (quando sia il caso) nello scrivere di persone non istruite e che per lo più nella vita quotidiana usano il dialetto, caratterizzati da numerose devianze rispetto a quanto previsto dall'italiano standard normativo.⁵⁸ Mentre Cortelazzo vede l'italiano popolare come „*il tipo di italiano imperfettamente acquisito da chi ha per*

⁵⁶ Berruto 2000: 23.

⁵⁷ ibidem p. 139.

⁵⁸ Sobrero/Miglietta 2006: p.99.

*madrelingua il dialetto*⁵⁹ La nozione di Cortelazzo descrive il carattere del „prodotto imperfetto“ italiano popolare che deriva da uno stretto contatto con il dialetto. L'uso dell'italiano popolare dipende dalla situazione comunicativa. Parole caratteristiche dell'italiano popolare sono per esempio *cazzo, palle, coglioni, casino, culo, pirla, puttana, troia ecc.* Insisto nell'elencare solo alcuni elementi tipici della sintassi che sono presenti nei testi delle canzoni del prossimo capitolo:

- concordanza a senso: *la gente dormivano*
- uso pleonastico del pronome personale: *a me mi piace*
- assorbimento di *le* in *gli*: *gli ho detto alla mia mamma di darmi i soldi*
- assorbimento di *le* e *gli* in *ci*: *ieri ci ho fatto un favore*
- sostituzione di *ci* pronome della prima persona plurale con *si*: *sappiamo muoversi bene*
- scambi di preposizione: *vengo a pomeriggio*
- *che* ridondante: *siccome che*
- *così per tanto*: *ce n'è così di soldi*
- semplificazione della negazione con uso della semplice anche nei casi in cui è richiesta la doppia negazione e uso frequente di *mica*: *mica l'ò visto*
- sintagmi fissi di origine dialettale: *portarsi dietro* “portare con sé”
- prolessi della parola semanticamente più importante: *mio padre anche lui lavora*⁶⁰

Il parlante deve scegliere la varietà d'italiano più adatta alle circostanze nelle quali si trova. In termini tecnici si chiama la *variazione diastratica*, cioè la scelta del registro legata alla diversità degli strati sociali a cui appartengono i parlanti. Il grado d'istruzione, la professione, l'età e il sesso sono inoltre fattori sociali specifici che influenzano la scelta della varietà di lingua.⁶¹ Prendendo in considerazione la regione Lombardia, significativa per la provenienza di Jannacci, l'italiano popolare lombardo è il mezzo di comunicazione dei lombardi meno istruiti che non hanno per madre lingua l'italiano standard e come vedremo nell'analisi linguistica dei testi delle canzoni di Jannacci che parla maggiormente dei temi della vita quotidiana dove

⁵⁹ Cortelazzo, Manlio: *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana. Lineamenti di italiano popolare*. Volume III. Pacini Editore, Pisa, 1976, p.11.

⁶⁰ Sobrero/Miglietta 2006: p.100; Sanga 1984: p.16-17.

⁶¹ Sobrero/Miglietta 2006: p.98.

persone modeste raccontano della loro esistenza e delle loro esperienze, di solito negative come potremo vedere.

4.3.1.7 La koinè dialettale⁶²

Una koinè dialettale è il superamento della multiforme dialettalità locale. Un dialetto locale⁶³ è invece la situazione nella quale il comportamento linguistico dei parlanti è strettamente correlato alla posizione nel territorio. La koinè dialettale descrive una varietà di dialetti che vengono parlati in un territorio più ampio di quello in cui viene parlato un dialetto locale. Per esempio la koinè dialettale in Lombardia si è basata maggiormente sul milanese perché le varietà locali si assimilano al dialetto del capoluogo. Detto in altri termini è l'eliminazione delle forme avvertite come troppo locali, o stigmatizzate come <rozze>.

4.4 Registro⁶⁴

In Sobrero, i registri sono le varietà di lingua che cambiano da situazione a situazione. Una situazione molto formale esige anche un registro molto formale mentre le circostanze che sono meno formali, richiedono un registro piuttosto colloquiale.

5. Il dialetto milanese e le varietà della Lombardia⁶⁵

5.1 La situazione linguistica nella Lombardia

I due sistemi linguistici che sono presenti in Lombardia sono l'italiano e il dialetto. L'italiano lombardo parlato non è l'italiano standard ma piuttosto una varietà lombarda dell'italiano del Settentrione. L'italiano regionale lombardo si distingue dall'italiano standard nel lessico e nella fonetica. Come tutta l'Italia è almeno bilingue, anche la regione lombarda si presenta come tale. L'italiano standard, come dice

⁶² Marcato 2002: p. 125., Grassi/Sobrero/Telmon 2003: p. 170.

⁶³ Marcato 2002: p. 126.

⁶⁴ Sobrero/Miglietta 2006: 134.

⁶⁵ Per questo capitolo mi sono servita maggiormente dei libri seguenti: 1) Loporcaro 2009. 2) Sanga 1984. 3) Pavia 2001. 4) Comoletti: *La lengua de Milán*. Edizioni Selectra s.r.l., Pavia, 2002a. 5) Comoletti, Cesare: *A Milán se scriv inscì*. Edizioni Selectra s.r.l., Pavia, 2002b.

Sanga, è solo una lingua *fantasma*⁶⁶ che cambia a seconda delle varietà regionali. Nelle grandi città si parla spesso l'italiano regionale che è il registro più diffuso. A Milano e nei grandi centri urbani il registro italiano-dialetto è molto utilizzato in quanto i grandi centri attirano molta gente da fuori (che utilizzano l'italiano) ma è presente la realtà delle periferie dove l'uso del dialetto è ancora presente. Perciò, i due si mescolano e si ha il fenomeno dell'*italianizzazione dei dialetti*⁶⁷. Il dialetto domina nelle campagne mentre in città non gioca un ruolo importante e, specialmente a Milano, tende ad un regresso a causa soprattutto delle giovani generazioni che tendono ad ignorarlo. Il prestigio dell'italiano perciò ha conosciuto un notevole rilancio anche se una cospicua parte dei parlanti si serve ancora dei dialetti che sono presenti in Lombardia.

5.2 Classificazione dei dialetti lombardi⁶⁸

I dialetti lombardi si raggruppano a seconda della divisione geografica della Lombardia. Perciò ci sono i dialetti

- occidentali
- orientali
- alpini

⁶⁶ Sanga 1984:p.11.

⁶⁷ ibidem p.12.

⁶⁸ Loporcaro 2009: p.97segg.

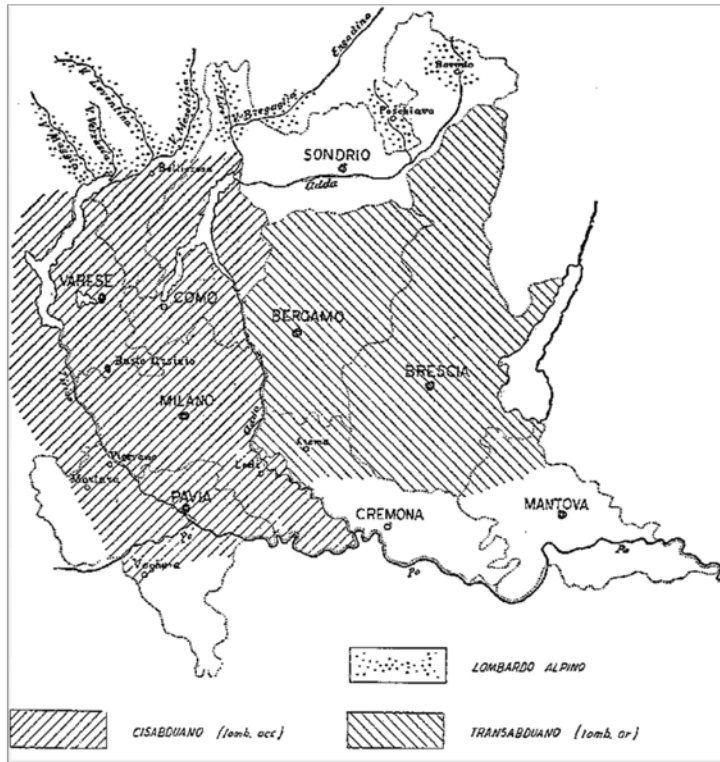


Fig.3: I dialetti della Lombardia, tratta da: Loporcaro, 2009, p.97.

Il cosiddetto *lombardo occidentale* (o cisabduano, cfr. Fig.3) si estende nella provincia di Milano, Varese, Como, Sondrio e nella parte meridionale della Svizzera italiana. Il *lombardo orientale* (o transabduano) comprende la provincia di Bergamo e Brescia e le parti settentrionali delle province di Cremona e di Mantova. Il *lombardo alpino* si estende da Ossola in Piemonte, alla Valle Spluga in Lombardia all'alta valle dell'Adda. In Svizzera, invece, nella valle del Ticino a nord del Lago Maggiore e del Monte Ceneri si parlano i dialetti lombardi alpini ma anche nelle quattro valli del Canton Grigioni, cioè Mesolcina, Calanca, Bregaglia e Poschiavo). La suddivisione dei dialetti in occidentali ed orientali si fa in relazione a Milano, cioè si hanno dei dialetti „di qua“ e „di là“ dell'Adda, che possiamo vedere molto bene sulla figura 3.

Le caratteristiche dei dialetti della Lombardia sono la lenizione intervocalica cioè quando interviene un indebolimento fonetico di una consonante sorda tra due vocali in maniera tale che diventi sonora⁶⁹.

La degeminazione, chiamata anche scempiamento, ossia quando una consonante doppia (lunga, geminata) diventa consonante scempia (breve)⁷⁰, è anche molto

⁶⁹ Beccaria, Gian Luigi: *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*. Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino, 2004, p.444.

⁷⁰ ibidem p. 670

diffusa nell'area lombarda. L'apocope gioca anche un ruolo fondamentale nella morfosintassi. La palatalizzazione di *u* e *o* come per esempio *muro* viene pronunciato come *myr*. Inoltre, è tipica la caduta della *r* dell'infinito (*kantá* invece di *cantare*) o della *n* (*pã* per *pane*). Il dialetto lombardo occidentale rivela il *rotacismo ambrosiano* come sua caratteristica. Il rotacismo è originariamente l'uso errato o eccessivo di *r* e con riferimento alla linguistica, è il fenomeno fonetico che si ha quando una consonante, spesso la *l*, si trasforma in una *r* (*para* per *pala*, *quarche*, *vorpe* ecc.)⁷¹. Per quanto riguarda le vocali nel lombardo occidentale, la *u* viene pronunciata sia in maniera aperta che in maniera chiusa, (*bryta* per *brutta*, *yga* per *uva*). Per quanto riguarda la morfologia verbale, la prima persona del plurale ha, sempre nel lombardo occidentale, la desinenza *-um/om* (*kantum/om* invece di *cantiamo*, *vedum/om* al posto di *vediamo*). Nella sintassi abbiamo la posposizione della negazione del verbo (*parli no* invece di *non parlo*).

Nel lombardo orientale, verso Bergamo e Brescia, si nota che le vocali si trasformano foneticamente da sillaba chiusa a sillaba aperta: *i* a *e* e *u* a \emptyset (*vest* per *visto*, *brøt* per *brutto*). Passando al consonantismo, possiamo dire che è tipica la cancellazione intervocalica, come *láer* per *labbro* o *raa* per *rapa*. Mentre nella varietà occidentale si ha la caduta della *r*, nell'orientale la *l* e la *r* finali vengono conservate (*fjøl* a posto di *figlio*). Possiamo dire che i caratteri che fanno la differenza tra il lombardo occidentale e quello orientale è essenzialmente la caduta della nasale nelle sillabe finali (*pà* (*occ*) *pan* (*or*) „pane“, *det* (*occ*) *dent* (*or*) „dente“). I dialetti lombardi alpini rivelano tre forme diverse di pronuncia della *s* e *ce/ci* come per esempio *sira* sta per *sera*, *sas* per *sasso*, *šena* per *cena*, *falš* per *falce* e *brɛš* per *braccio*. Il lombardo alpino ha delle similitudini con le parlate ladine in quanto si può notare la tendenza alla palatalizzazione di *a* come *cɛ* per *casa*.

Nella sintassi notiamo il fenomeno di porre l'oggetto diretto davanti all'infinito, per esempio se la frase nell'italiano standard é *ti ho detto di non chiamarla* nel lombardo alpino si dice *t o dič da ñi la čamá*. Le tre varianti della varietà lombarda, cioè quell'occidentale, orientale e alpino, si differenziano soprattutto per il loro lessico diverso, come per esempio per la parola *pipistrello* si ha ad ovest il termine *tegnola* e ad est *grignàpula*. Il lessico della Lombardia si distingue dalle altre varietà regionali

⁷¹ ibidem p. 664.

per la sua ricchezza dei termini specifici come *barbos* „mento“, *vesté* „armadio“, *sciat* „rospo“, *sidel* „secchio“ o *frambós* „lampone“⁷²

6. Il dialetto milanese⁷³

6.1 La sua origine

Il milanese (*milanes*, *milanées*) è un dialetto lombardo (appartenente al ramo occidentale o insubre), parlato tradizionalmente a Milano e dintorni. È detto anche meneghino (*meneghin*, *meneghìn*), dal nome della maschera milanese *Meneghìn*. Il milanese è la varietà più importante per tradizione e letteratura del gruppo linguistico lombardo occidentale o insubre.

Il costante legame della Lombardia con le sorti del centro Europa conferiscono una fisionomia particolare alla storia linguistica lombarda, nel senso che sin dalla seconda metà del Settecento, i cittadini più all'avanguardia cercarono di allinearsi alle esperienze europee più innovatrici che prendevano piede in Francia e in Inghilterra e questo fece sì che ci fosse una certa dinamicità in un centro come Milano favorendo l'avvio in Lombardia prima che altrove della scolarizzazione e non ultimo dell'industrializzazione. Il milanese è una lingua che rivela delle tracce celtiche, gotiche e latine.

L'influsso gotico e latino si nota nella morfosintassi in quanto contribuisce alla struttura della negazione e alla formazione del verbo di modo finito che vedremo poi in 6.4. quando si parlerà della morfosintassi. Il milanese, come tutti gli altri dialetti del mondo, ha una lunga storia essendo passato nel corso dei secoli sotto diversi influssi. Nonostante tutto, il dialetto ha mantenuto stretti rapporti con la parlata della *Mediolanum* latina. La lingua dialettale è tuttavia un mezzo di comunicazione che unisce una società limitata e ne esprime e ne rappresenta i valori morali e le tradizioni.

⁷² Le informazioni sono state prese da: Loporcaro 2009: p.97-101; Sanga 1984: p. 8segg; Devoto, Giacomo/ Giacomelli, Gabriella: *I dialetti delle regioni d'Italia*. RCS Sansoni Editore S.p.A., III edizione Tascabili Bompiani, Milano, 2002, p.20segg.

⁷³ Per questa parte ho usato i seguenti saggi: 1) Comoletti 2002a. 2) Comoletti 2002b. 3) Sanga 1984. 4) Pavia, Luigi: *Sulla parlata milanese e i suoi connesi*. Lampi di stampa, Milano, 2001.

6.2 La fonetica e la fonologia

È interessante ed anche un tema da trattare però non mi sembra utile di fronte all'analisi nel prossimo capitolo, dove tratto particolarmente il lessico, la sintassi e la morfologia/morfosintassi dei testi di Jannacci. Ho scelto quindi solo il ramo della pronuncia della fonetica e della fonologia perché molti tratti caratteristici si distinguono dall'italiano tramite la loro pronuncia.

6.2.1 La pronuncia

La pronuncia del dialetto milanese segue alcuni criteri essenziali:

Le vocali

- Le vocali *a*, *e*, *i* si pronunciano come in italiano
- La *o* è normalmente pronunciata come *u* in italiano (*agost* si pronuncia *agust*)
Inoltre se è accentata con suono aperto (risòtt) risulta come *o* italiana aperta.
Quando (e solo in sillaba finale) ha l'accento circonflesso (resigio), si pronuncia come *u* italiana prolungata (*voo* → *vuu*)
- Il trittongo *oeu* si legge come la *ö* tedesca o la *eu* francese (*chauffeur*)
- La *u* è pronunciata sempre come la *ü* tedesca o la *u* francese di allure, conservando il suono della *u* italiana solo quando è preceduta da *q* o da *g* e seguita da altra vocale (*quader* e *guant*)
- Oltre alla *o*, anche tutte le altre vocali raddoppiate (che compaiono sempre e solo in sillaba finale) hanno suono lungo (*andaa*, *mestee*, *granii*, *creduu*)

Le consonanti

Consonanti lunghe all'interno della parola (scritte doppie):

- denotano una maggiore durata: *màtt* > *màtta*, *mattòcch*;
- indicano che la vocale che precede è breve ed aperta: *pàss*, *pèss*, *bàll*, *strill*
(opposti: *rás*, *pér*, *pás*, *pél*, *fil*)
- Le geminate *ss* si pronunciano come una consonante singola sorda-lunga (italiano: *cassa*); come *spàss*, *pèss*; *màssa*, *mèssa*.
- La *z* si pronuncia con suono intermedio "s"- "z",

- sorda (*ánzi, dólz, piazza*);
- sonora (*ránza, zabajón, lazzaron*);
- sibilante (*zafrán, ziffol, zùccher* [pr.: *safrán, siffol, sùccher*])
- La *n* e la *m*: sono nasali solo quando non sono scritte doppie, fanno sillaba con la vocale che le precede e sono pre-toniche o toniche; così come tutte le parole che terminano in *-an, -en, -in, -un* vengono ad *-agn, -egn, -ign, -ogn, -ugn*. in caso contrario si pronunciano rispettivamente come dentali e labiali pure: *anta, bamba*, altrimenti: *lana, scima*.
- Realizzazione di *gn, gl, sc > nj, lj, sj*: *dénio, vòlio, làsio*
- Tendenza alla velarizzazione di *v > w*: *lawóro*

Devo aggiungere che Comoletti parla di *inquinamento dell'italiano nel milanese*⁷⁴ quando parla della modificazione delle strutture all'interno del milanese. L'immigrazione contribuisce anche ad avere un italiano diversificato (accenti, suoni per es.) infatti l'uso e la frequenza di certi suoni e parole sono cambiati negli ultimi decenni. Per dare due esempi: la *ü* diventa *u* e la *ö* diviene *o*.

6.3 Il lessico⁷⁵

È interessante notare quali effettivamente sono le caratteristiche tratte proprio dal latino che si possono ancora notare oggi. Alcune parole milanesi sono derivate direttamente dal latino senza passare attraverso l'italiano come forma corrotta di quest'ultimo. Molte compaiono proprio nei testi che analizzerò di Jannacci come per esempio: *donc* < tunc "dunque", *adree* < ad retro "dietro", *sbroffà* < exproffare "spruzzare", *pivèll* < puellus "giovanotto", *giamò* < iam modo „di già“, *incoeu* < in hoc die „oggi“, *ciappà* < capere „prendere“, *tosa* < tonsa „ragazza“, *nagòtta* < ne gutta „niente“ - solo per ricordare alcuni esempi. Un'altra eredità latina importantissima è costituita dalle quattro coniugazioni dei verbi che si sono conservate tali, a differenza dell'italiano nel quale l'unificazione della seconda e della terza coniugazione (desinenza *-ere*) le ha ridotte a tre. Ecco degli esempi di seguito:

latino

italiano

milanese

⁷⁴ Comoletti 2002a: p.72.

⁷⁵ ibidem p.19segg; p.73segg.

Prima coniugazione :	laud-are	lod-are	lodà
Seconda coniugazione:	tac-ēre	tac-ere	tas-è
Terza coniugazione:	leg-ēre	legg-ere	leg
Quarta coniugazione:	ven-ire	ven-ire	vegn-ì

Non solamente il latino ha lasciato tracce nel dialetto di Milano. Si trovano anche delle influenze di origine gotica e solo per farsi un'idea propongo i seguenti termini: *sguangia* < wango „prostituta“, *balòss* < bald (furfante) „briccone“, *magutt* < magaths „ragazzo“ ecc. Il milanese è ricco di apporti di altre lingue in quanto il capoluogo fu spesso interessato da numerose invasioni e fu dominato da popoli stranieri che imposero la propria lingua. Così fu non solo con i Celti, i Romani, i Goti ed i Longobardi ma anche con gli Spagnoli che lasciarono un'impronta nel dialetto come *boricch* < borrico „asino“, *ciocch* < choco „istupidito“, *despediss* < despedirse „spaccarsi“, *stanoccià* < trasnochar „fare tardi la notte“, *giannèta* < jineta „bastone da passeggio“, *tèppa* < tepe „muschio“, *scarligà* < escalicar „scivolare“ ecc. La lingua di Milano è anche segnata dal francese, come dimostrano gli esempi di seguito: *cotoletta* < côte „costola“, *triffoia* < truffeline „tartufo“, *armoar* < armoir „armadio“, *trumò* < trumeau „cassettone“, *plafon* < plafon „soffitto“, *servièta* < serviette „asciugamano“, *topé* < toupet „parrucchino“, *sgarzolin* < garçonne „ragazzetta“, *fotta* < faute „errore“, *a la sanfassòn* < sans façon „alla buona“ ecc. A causa della lunga dominazione austriaca, il tedesco lasciò anche un'impronta nella lingua milanese- *grattà* < kratzen „graffiare“, *cuccà* < kucken „guardare“, *tanf* < Dampf „vapore“, *slandra* < schlendern „scansafatiche“, *bulo* < buhlen „rivalessaggiare“, *ranf* < Krampf „spasimo“, *rocchettee* < Rock „gonna“, *trincà* < trinken „bere“ *scròcch* < Schurke „birbante“ ecc.

L'inglese influenza il milanese così come tutte le altre lingue in maniera importante quando si pensa alle nuove invenzioni tecnologiche che vegono maggiormente dagli Stati Uniti, ma anche in altri settori della vita: *uichènd* < weekend „fine settimana“, *compiuter* < computer „calcolatore“, *sòftvar* < software, *maneggion* < management „factotum“, *polito* < polite „gentile“, *bisnes* < business „affare“, *internètt* < internet, *frizer* < freezer „congelatore“ ecc. Molto importante per una lingua è la sua vitalità e la sua capacità di ammodernarsi. Il che provoca un mutamento del lessico- molti vocaboli, suoni e forme sono o completamente scomparsi perché l'oggetto che indicavano non esiste più, o perché sostituiti da un'altra parola.

Molto interessante trovo il paragone di Delio Tessa, poeta milanese del Novecento che scriveva in dialetto, quando dice che la lingua è come le nuvole del cielo, sempre varia, sempre nuova. Inoltre dice che chi non comprende e chi si lamenta è un sorpassato. A proposito della fonetica afferma che tutto suona come la musica se pronunciato dal popolo mentre il vocabolario è tende a fermare la mutazione dell'idioma. La gente determina i vocaboli da utilizzare nell'arco del tempo facendo in sì che le parole efficaci rimangano a differenza di quelle poco usate destinate ad andare perse. La grammatica di una lingua non va studiata perché è il risultato di come si parla. Egli afferma che i bambini non studiano la grammatica ma parlano lo stesso⁷⁶. Tessa vede la lingua come un costrutto molto aperto e mutabile che non si può inquadrare e fissare attraverso certi criteri come grammatica, fonetica o vocabolario. Redigere un vocabolario presenta sempre un aspetto doloroso in quanto il lavoro di selezione implica la trascuranza di termini significativi ma ormai sorpassati, sostituendoli con nuovi.

6.4 La morfosintassi

In questa parte tratto sia la morfosintassi sia la grammatica. Mi è sembrato adeguato combinare questi due criteri in un singolo capitolo in quanto convergono spesso tra loro. Menziono solo fenomeni⁷⁷ della morfosintassi che risultano degni di nota per ciò che concerne la contraddistinzione dai termini dell'italiano standard. La morfosintassi del milanese converge molto spesso con quella del dialetto lombardo poiché il ruolo egemonico del capoluogo di Milano non è soltanto economico ma anche linguistico. Di conseguenza, il milanese rappresenta in gran parte la varietà lombarda. Vediamo tali criteri a mio parere più notevoli:

Particolarità morfosintattiche e morfofonetiche dell'italiano dialettale (lombardo)

- cambiamenti sonori e grafici di declinazione dei nomi, aggettivi e verbi: *una don[n]a granda* (metaplasmo di declinazione degli aggettivi)
- uso pleonastico del soggetto debole, specie della terza persona singolare: *l'è arrivato ieri*

⁷⁶ Comoletti 2002a: p.71/72.

⁷⁷ Beretta, Claudio/ Comoletti, Cesare: *Dizionario milanese*. Antonio Vallardi Editore s.u.r.l., Milano, 2001, p.VII segg.

- l'aspetto imperfettivo del verbo tramite *essere dietro a + infinito* al posto del gerundio: *sono dietro a mangiare*
- l'imperativo negativo è spesso perifrastico: *non stare a mandarmi soldi*
- discorso indiretto sostituito dal discorso diretto
- tendenza all'accumulazione delle preposizioni: *l'ò mèsso in dèl comò* „l'ho messo nel cassetto“
- sintagmi fissi come *menar via* „portare in prigione“
- *ci* con il valore pronominale per *le*: *portarcì*⁷⁸
- caduta di *r* e *l finali*
- dominante costruzione parattatica
- frequentissimo impiego di *chí* „qui“ e *lí* „lì“ come rafforzativi

Verbo

Le forme che propongo a proposito della formazione del verbo non sono complete ed ho elencato solo una volta la composizione dei verbi in tutti i tempi e modi (-are). Ho elencato i verbi che sono a mio parere fondamentali per farsi un'idea dei verbi milanesi. Le mie scelte sono le seguenti:

- i pronomi soggetto della seconda e la terza pers. sing. si reduplicano: *tì te cantet* „tu canti“, *lù el canta* „lui canta“
- desinenze di alcune forme verbali: -t, -a, -e, -o > *son chì* „sono qui“, *sont andaa* „sono andato“, *tì te see chì* „tu sei qui“, *tì te seet andaa* „tu sei andato“
- nella coniugazione verbale milanese mancano il passato e il trapassato remoto che vengono sostituiti da passato e trapassato prossimo
- molti verbi hanno due participi passati con due significati diversi e uno è più colto, l'altro colloquiale: *accòrges* „accorgersi“: *accorgiuu* e *accòrt* (colto)
- i pronomi milanesi: *mì*, *tì te*, *lù el*, *numm*, *vialter*, *lór*
- **essere**: presente: *son/sunt*, *see/seet*, *l'è*, *sèmm*, *sii*, *hinn*; imperfetto: *séri*, *séret*, *éra*, *sérom*, *sérov*, *éren*;
- **avere**: presente: *gh'hoo*, *gh'hee/gh'heet*, *gh'ha*, *gh'èmm*, *gh'avii/gh'hii*, *gh'hànn*; imperfetto: *gh'avévi*, *gh'avévet*, *gh'avéva*, *gh'avévom*, *gh'avévov*, *gh'avéven*;

⁷⁸ Sanga 1984: p18-19;27.

- verbi in **-are presente**: per es. cantà „cantare“: canti, cantet, canta, cantom, cantii (-ee), canten; **imperfetto**: cantavi, cantavet, cantava, cantavom, cantavov, cantaven;
- verbi in **-ere presente**: per es. vedè „vedere“: vedi, vedet, véd, vedom, vedii, véden; **imperfetto**: vedeви ecc (vedi cantà);
- verbi in **-ire presente**: per es. senti „sentire“: senti, sentet, sent(-a), sentom, sentii, senten; **imperfetto**: sentivi ecc. (vedi cantà);

Negazione

L'influsso gotico si può notare nella formazione della negazione e nella struttura del verbo di modo finito. La negazione ha la particella avverbiale posposta al verbo *mì vegni nò* (milanese) *ich komme nicht* (tedesco) *non vengo* (italiano) e il milanese, come anche il tedesco, aggiunge il pronome in ogni persona della coniugazione: *mì voo foeura* → *ich gehe hinaus* mentre in italiano (e anche in spagnolo), il modo del verbo comprende il pronome e non va più aggiunto: *esco (salgo, sp.)* Questo fenomeno lo possiamo anche osservare nel francese: *je sors*. La forma negativa si costruisce posponendo *nò* o *minga* al verbo coniugato: *Mì a cà ghe vègni nò / minga* (Io a casa non ci vengo). Se il verbo è formato da un tempo composto come per esempio il passato prossimo, *minga* lo precede mentre la particella *nò* lo segue: *Mì hoo minga poduu vegnì / Mì hoo poduu nò vegnì* (Io non sono potuto venire).

6.5 Fenomeni comuni ai dialetti lombardi

- semplificazione delle geminate: *càsa* „cassa“
- perdono le vocali diverse da *a*: *òm* „uomo“, *nev* „neve“, *fil* „filo“
- accolgono la pronuncia *ü* per la *u chiusa*: *füm* „fumo“
- eliminano le consonanti doppie (degeminazione): *rota* „rotta“
- mancanza della dittongazione: *dées* „dieci“, *nööf* „nove“
- *ghe* per „gli“ e „loro“
- prima persona al presente finisce in *-i*: *dísi* „dico“, *dísevi* „dicevi“
- le desinenze del condizionale sono: *-ria*, *-riat*, *ria*, *rium*, *riuf*, *rian* come per esempio *truaria* „troverei“
- la caduta della vocale finale del participio passato: *(v)estìt*, *bevüt*, *cantàt* ecc.

- la caduta di *v* intervocalico sia nella parola che nella frase: *ca-àl* „cavallo“, *la àca* (vacca)
- presenza della lunghezza vocalica: *andà* „andare“, *andàa* „andato“⁷⁹

6.6 I parlanti

Nella ricerca più attuale dell'ISTAT sul linguaggio usato abitualmente in diversi contesti viene fatto un paragone tra il 2000 e il 2006 indicando la percentuale di parlanti e il loro uso dei vari registri quando parlano in famiglia e con gli amici. Preciso con alcuni dati a proposito dei parlanti di dialetto nella Lombardia: nel 2000, per quanto riguarda la lingua in famiglia, il 58,3 per cento parlava prevalentemente l'italiano, il 10,7 per cento dialetto e il 27,9 per cento sia l'italiano che il dialetto. Con gli amici invece il 62,8 per cento utilizzava la lingua italiana, il 10 per cento il dialetto e il 24,4 per cento utilizzavano tutti e due. Nel 2006 il 57,6 per cento parlava solo l'italiano in famiglia, il 9,1 per cento il dialetto ed il 26,6 per cento li usavano entrambi. La comunicazione con gli amici si svolgeva per il 62,7 per cento maggiormente in italiano, per il 7,1 per cento in dialetto e per il 25 per cento con l'uso di entrambi⁸⁰. C'è da notare generalmente che l'uso del dialetto sia in famiglia sia con gli amici è diminuito (fam. 2000: 10,7 % - fam. 2006: 9,1 %, amici 2000: 10 % - amici 2006: 7,1 %) nell'arco di sei anni.

Tuttavia il dialetto milanese viene usato abitualmente nella vita quotidiana, per competenza attiva o passiva, in tutta la provincia di Milano che comprende quasi cinque milioni di parlanti. È un elemento molto presente nella cultura milanese se si pensa alla letteratura che ha prodotto o al teatro dialettale che attira non solo un pubblico anziano e milanese, ma anche proveniente dalle altre regioni. Beretta e Comoletti attribuiscono al dialetto nel loro *Dizionario Milanese* una funzione materna, mentre la lingua assume quella paterna. Istituzione paterna in quanto una lingua tende a mettere ordine (legge, scienza, politica ecc.) e controllare la società e determinati settori. Se manca però il dialetto, la società comincia ad usare forme gergali che le danno un senso comune di solidarietà- una qualità maggiormente

⁷⁹ Sanga 1984: p. 9segg.; Devoto/Giacomelli 2002: p. 25segg.

⁸⁰ Per avere più informazioni consulta

http://www.istat.it/salastampa/comunicati/non_calendario/20070420_00/testointegrale.pdf, p.5.
31.5.2011

attribuita alle madri⁸¹. Un altro fattore importante è la differenza geografica tra città e periferia. Si distingue tra dialetto urbano e dialetto rurale. Generalizzando si può dire che il centro è abitato da ceti medi costituiti da commercianti, imprenditori che hanno un comportamento linguistico più urbano rispetto al parlare rustico usato in campagna o in periferia. Con il mutamento del tempo e della società anche il rapporto tra città e campagna è cambiato. Ciò non vuol dire che non esiste più una differenza tra l'urbano e il rustico ma le nuove innovazioni e i nuovi mezzi di comunicazione (email, sms, ecc.) hanno provocato un'assimilazione tra le due diverse variazioni del dialetto milanese. La città come rete sociale e centro innovativo conserva meno il dialetto che le periferie e provoca così tante variazioni intermedie della lingua parlata. Si ha lo sviluppo del cosiddetto *dialetto sociale*, o *socioletto*⁸² che è parlato da un gruppo o da una classe sociale.

⁸¹ ibidem p.VI.

⁸² Per il rapporto tra dialetto urbano e rurale: Marcato, Carla: *Dialetto, dialetti e italiano*. Il Mulino.Bologna, 2007, p.81-88.

7. Il Procedere dell'analisi dei testi

Prima di cominciare con l'analisi dei testi bisogna spiegare i criteri sotto i quali conduco l'analisi testuale delle canzoni. Mi concentro primariamente sull'aspetto linguistico come la morfosintassi, il lessico⁸³ e le figure stilistiche contenute nelle canzoni. Parlerò solo brevemente del contenuto testuale, questa parte l'ho intitolata "commento", in quanto l'analisi linguistica del testo è più importante per me. Per ogni canzone creo una tabella con quattro colonne dove si analizza la morfosintassi, il lessico, le figure stilistiche⁸⁴ e le note aggiuntive dei contenuti. Esamino i brani musicali considerando i fenomeni descritti nel capitolo precedente (particolarità lessicali e morfosintattiche del milanese) per poter trarre una conclusione del mio corpus di testi e per poter confermare determinate osservazioni di alcuni linguisti (fenomeni grammaticali del milanese osservati da Comoletti ecc.). Nella prima colonna menziono tali fenomeni morfosintattici descritti nella teoria e ritrovabili nelle canzoni. Nella seconda colonna si trovano soprattutto parole milanesi in cui l'interferenza tra italiano e milanese è scarsa e risulta difficile dedurre il significato corrente nell'italiano standard. La terza serve a rilevare la ricchezza retorica dei testi musicali. La quarta colonna invece si basa sulle contestualizzazioni spaziali, sociali ecc. che favoriscono una comprensione migliore del testo e dei riferimenti. Insisto nel dire che il mio corpus di testo di dieci canzoni non è sufficiente per constatare una novità riguardante la morfosintassi, il lessico e le figure stilistiche, tuttavia sono riuscita a rilevare alcuni tratti della lingua di Jannacci.

L'idea di creare una tabella mi sembra molto utile per i lettori dando un quadro d'insieme sugli aspetti più importanti di ogni singolo brano musicale. In un commento riferito alla tabella mi dedico sia ai fenomeni estratti ed indicati nella tabella sia al contesto nel quale Jannacci ha redatto il brano (anno, circostanze in Italia, informazioni aggiuntive ecc.). La selezione delle canzoni si è presentata molto difficile per me poiché Jannacci ha scritto tante canzoni che sono molto ricche dal punto di vista linguistico ed io ho scelto le dieci che mi parevano interessanti sia retoricamente sia linguisticamente. Oltre al loro valore per la mia analisi linguistica ho

⁸³ Per il lessico milanese ho consultato: Beretta, Claudio/ Comoletti, Cesare: *Dizionario milanese*. Antonio Vallardi Editore s.u.r.l., Milano, 2001.

⁸⁴ Per le figure retoriche e stilistiche ho consultato il seguente libro: Mortara Garavelli, Bice: *Manuale di retorica*. Tascabili Bompiani. Milano, 2008. Mortara Garavelli non spiega soltanto le figure ma ne dà vari esempi per capire meglio il concetto della retorica.

fatto anche attenzione a mantenere un equilibrio tra i diversi registri della lingua: sette delle canzoni sono scritte in dialetto milanese, una rivela tracce di dialetto e dell'italiano e altre due contengono pochissime o neanche una parola dialettale. Mi sembra necessario scegliere canzoni che appartengono a diversi registri (milanese, italiano colloquiale, ecc.) per dimostrare che Jannacci è un'artista capace di variare e giocare con il repertorio linguistico della lingua italiana.

Ho aggiunto una versione italiana dei testi quando sono scritti in milanese affinché non si corra il rischio di non capire. Nello schema d'analisi si possono vedere le parole milanesi nella colonna „lessico“. Un altro obiettivo dell'analisi è di mettere alla prova i fenomeni del milanese (linguistici, morfosintattici) che ho descritto nel secondo capitolo e la loro apparizione effettiva.

Il corpus dei testi è tratto direttamente dal libro di Jannacci „Poetastrica“, 2005, tranne *T'ho comprà i calzett de seda, Dona che te durmivet e Faceva il palo*⁸⁵.

Le seguenti frasi descrivono alcuni dubbi che sono sorsi durante il procedere dell'analisi. Incominciando con la traduzione dal milanese all'italiano avevo qualche volta delle difficoltà a trovare le parole adeguate perché siccome Jannacci scrive anche in un milanese “popolare”, non tutte le espressioni erano disponibili nel dizionario milanese – italiano. Proprio qua si è avvalorata la funzione “escludente” che un dialetto può avere in quanto non ho la capacità di capire il milanese dal punto di vista semantico. Di conseguenza potevo tradurre alcune espressioni letteralmente, però non mi risultava di tradurre in senso figurato con il significato “milanese”. Un'altra problematica per me era la trascrizione dei passaggi dal milanese all'italiano a causa di una mancante codificazione del milanese. In più era complesso di trasportare grosso modo lo stesso senso dal milanese all'italiano dato dal fatto che tutte e due lingue sono straniere per me. Per esempio la traduzione della parola “futbal” (“Dona che te durmivet”, 4) ha costituito un problema per me in quanto non sapevo scrivere “calcio” o “futbal”. L'accordanza del registro milanese e il registro dell'italiano era perciò difficile.

⁸⁵ Testi tratti da:

http://www.angolotesti.it/E/testi_canzoni_enzo_jannacci_4346/testo_canzone_faceva_il_palo_160873.htm, http://wikitest.com/index.php/T%27ho_compraa_i_calzett_de_seda, http://www.angolotesti.it/E/testi_canzoni_enzo_jannacci_4346/testo_canzone_dona_che_te_durmivet_160659.html, 4.5.2011.

7.1 In medias res – l'analisi delle canzoni

1) Il tema dell'emarginazione

T'ho comprà i calzett de seda (Album: *La Milano di Enzo Jannacci*), 1964. Testo di Fo, musica di Jannacci

1 T'ho comprà i calzett de seda cun la	T'ho comprato le calze di seta con la
2 riga nera	riga nera
3 te caminavet insema a mi come una	tu camminavi al mio fianco come una
4 pantera	pantera
5 Ti sù del basell, mi gio' del basell: se	tu sopra il gradino del marciapiede, io giù
6 l'era bell!	dal gradino, com'era bello!
7 Ti senza capel, mi cont el capel, me	Tu senza cappello, io col cappello in testa,
8 seri bell!	com'ero bello!
9 Caminavom semper insema	Camminavamo sempre insieme
10 La gent che la pasava la ghe'	la gente che passava ci guardava, si
11 guardava, la se voltava e le diseva:	voltava e diceva:
12 "va quel li', el gh'ha compra anca la	"Guarda quello lì, le ha comprato anche la
13 stola, el dev ess on poo on pistola"	stola, deve essere un po' pistola"
14 Quel pistola seri mi	Quel pistola ero io.
15 T'ho vist poer crist, inciuda' su quater	Ti ho visto, povero Cristo, inchiodato su
16 assit	quattro assi
17 anca mi me sont vist inciudaa sù	anch'io mi sono visto inchiodato su
18 quater assit,	quattro assi
19 come ti pes de ti anca mi me sont vist	(proprio) come te mi sono visto inchiodato,
20 inciudaa,	
21 inciudaa come un poer crist.	inchiodato come un povero Cristo.
22 Te scareghi ogni sera in piazza	Tu molli/scarichi ogni sera in piazza
23 Beccaria	Beccaria
24 li te mostrett de sott banc la tua	dove tu mostri sotto banco la tua
25 mercanzia	mercanzia
26 ti sùl marciapee, mi denter el cafe' di	tu sul marciapiede, io dentro al caffè dei
27 ruchetee!	magnaccia!
28 Ti a fà sù i danee, mi a spend i danee	tu a guadagnare i soldi, io a spendere i
29 coi ruchetee!	soldi con i magnaccia!
30 Tuti i volt che semm insema ghe	Tutte le volte che siamo assieme c'è
31 sempre un qualchedün	sempre qualcheduno
32 aca in un canton	in qualche cantone
33 che el me guarda, el me guarda	che mi guarda, che mi guarda
34 e me dis:	e mi dice:
35 "va quel li', el gh'ha la dona che la	"Guarda quello lì, ha la donna che batte,
36 rola, el dev ess on poo on pistola"	deve essere un po' pistola"
37 Ah? Saria mi el pistola? El pistola te	Ah, sarei io il pistola? Pistola
38 se ti.	sarai tu.
39 Te ge la vi' da mantenir	Tu hai una vita da mantenere
40 Te lavoret tutti el di'...	Tu lavori tutti i giorni ...
41 Ah? Saria mi el pistola? El pistola te	Ah, sarei io il pistola? Pistola

42 se ti.

sarai tu.

Osservazioni linguistiche „T'ho comprà i calzett de seda“

<u>Morfosintassi</u>	<u>Lessico</u>	<u>Figure stilistiche</u>	<u>Note contestuali</u>
<ul style="list-style-type: none"> - o >u: cun (1), giò (5), inciuda (15) - u chiusa >ü: sü (5), sül (26) - ce >se: diseva (11) - degeminazione: pasava (10), tuti (30), dona (35), rola (36) - forma apocopata: capel (7) - lenizione intervocalica: seda (1) - assorbimento di le in gli: el gh'ha compra (12) - cancellazione intervocalica: poer (21) - caduta finale dell'ultima lettera: gent (19), poer crist (21), mantenir (39) - verbi: caminavom-imperfetto (9), seri-imperfetto (8, 14), saria- condizionale (37, 41) - formazione del plurale al femminile: le > i: tuti i volt (30), i calzett (1) - accumulazione di pronomi: 3,6,8,17,24,19,41 ecc. 	<ul style="list-style-type: none"> - basell (5) - ruchetee (27,29) - danee (28) - pistola (13) - rollà (36) - quatter (15) - fà sü i danee (28) 	<ul style="list-style-type: none"> - comparazione (3,21) - ellissi (5, 7, 26/27) - antistrofe (28) - antonomasia (23) - isocolo (28) - domanda retorica (37, 41) - metafora (15/16) - epanalèssi (19/20, 33) 	<ul style="list-style-type: none"> - piazza Beccaria (22/23)

Tab. 2: Canzone „T'ho comprà i calzett de seda“.

Commento

Le due prime canzoni parlano dell'emarginazione sociale di persone. *T'ho comprà i calzett de seda* è stata scritta in dialetto milanese da Enzo Jannacci e Dario Fo nel 1964 durante una loro fase di collaborazione. È la storia di un protettore e della sua donna: lei batte e lui passa il tempo in un bar. È un magnaccia che ritiene naturale fare il magnaccia e sembra essere legato ad un rapporto affettivo con la sua protetta. Le dice "ti ho comprato le calze di seta, e gli altri mi dicono che sono un pistola, saranno gli altri dei pistola che lavorano tutto il giorno per mantenere le mogli".

Le parole che possiamo trovare nella colonna del lessico, anche per le canzoni seguenti, sono tutte sia elementi del dialetto milanese e difficilmente riconducibili all'italiano dovuto alla scarsa somiglianza sia dell'italiano colloquiale o non utilizzate, ragione per cui le ho messe in rilievo. Che non ci sia un legame con l'italiano lo si capisce dal fatto che il contenuto di tali parole è compreso solo dai milanesi. Il termine "pistola" (13), molto usato nel meneghino, ha una sfumatura diversa dall'altrettanto diffuso "pirla". Quest'ultimo si può "tradurre" nel resto d'Italia con l'assai comune "coglione", mentre "pistola" indica una persona tonta, stupida ma ingenua e sprovveduta e vittima degli altri. Parole come „magnaccia“ (27), „rollare“ (36), il sintagma fisso dialettale „fà sù i danee“ (28) e la costruzione verbale „tu a guadagnare soldi“ (28) al posto di un gerundio che esprime il parallelismo tra due azioni contemporanee fanno sí che il registro diventasse sia dialettale che colloquiale.

“Piazza Beccaria” (23) è una piazza piuttosto centrale di Milano, vicino a Corso Europa. Nella zona circostante si trovavano molte case chiuse, ed è rimasto evidentemente un luogo frequentato dalle prostitute anche dopo la legge Merlin⁸⁶ del '58 (la canzone è del 1964, uscita solo 6 anni dopo che la legge entrò in vigore). L'uso dell'italiano standard per „Piazza Beccaria“ può avere piú ragioni sulle quali vorrei formulare alcune ipotesi: un motivo potrebbe essere l'intenzione da parte dell'autore di far comprendere a tutti gli italiani e non solo ai milanesi. Sorge tuttavia la domanda se esiste un'altra espressione in genere nel milanese per questo luogo. Certo è che il toponimo suscita una varietà di connotazioni presso i destinatari, le quali dipendono dalla loro provenienza ed dal loro livello culturale. Direi che „Piazza

⁸⁶ Vedi Merlin, Angelina In: *La Piccola Treccani*. Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti. Volume VII, MAF-NAP. Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, 1995, p.475.

Beccaria“ assume in qualche maniera un contenuto *regionale*, comprensibile interamente solo da quelli che provengono dalla regione intorno a Milano.

L'abbondanza delle parole dialettali non è del tutto insignificante e permette un'altra volta di prospettare varie ipotesi: il dialetto, come abbiamo letto nel capitolo precedente, viene anche visto come elemento materno (punto 6.6.) ed è usato spesso per esprimersi in maniera più autentica. Tutto ciò avrebbe potuto contribuire all'uso del dialetto quando Jannacci parla di faccende della Milano popolare e dura con problemi di una metropoli, come la prostituzione. Jannacci li presenta in maniera schietta e tutt'altro che eufemistica. Analizzando la canzone si può individuare il campo semantico della mercanzia e del commercio (scaricare, mollare, mercanzia, soldi ecc.) che viene applicato alle persone. Tramite questi elementi si allude alla prostituzione, al principio dei soldi e servizi ma lascia allo stesso tempo spazio all'interpretazione da parte del lettore. Domande retoriche, la punteggiatura (punto interrogativo) e l'apostrofo quando si rivolge esplicitamente alla persona di fronte con la quale comunica sono sufficienti tratti caratteristici della forma dialogica.

Per parlare della morfosintassi abbiamo l'accumulazione dei pronomi che è di solito una traccia dell'italiano popolare e del milanese, così come anche il discorso indiretto sostituito dal discorso diretto (12/13, 35/36)⁸⁷. La degeminazione, la lenizione intervocalica e la cancellazione intervocalica sono elementi del milanese che possiamo ritrovare nella canzone. Come anche la formazione del plurale al femminile dove l'articolo „le“ diventa „i“. L'assorbimento di „le“ in „gli“, come succede alla riga 12, è una caratteristica dell'italiano popolare.⁸⁸ Le forme apocopate e la caduta della lettera finale sono un fenomeno che si ritrova in „T'ho comprà i calzett de seda“. Per quanto riguarda la fonetica è presente la trasformazione da o > u, la pronuncia della „c“ come una „s“ e la „u“ chiusa viene realizzata come la „ü“ tedesca. La formazione dei verbi milanesi di vari tempi è ben riconoscibile quando si esamina la struttura di „caminavom“ (1.pers.pl.imperfetto camminare, 9), „seri“ (1.pers.sg.imperfetto essere, 8, 14) e „saria“ (1.pers.sg.cond.pres.essere, 37, 41).

⁸⁷ Berruto 2000: p.119.

⁸⁸ Sanga 1984: p.16.

El portava i scarp del tennis (Album: *La Milano di Enzo Jannacci*), 1964. Testo di Fortini, musica di Carpi

1 Che scüsé, ma mi voeri cüntavv
2 d'un me amis che l'era andà a fà l bagn
3 sül stradun, per andare all'Idroscalo
4 l'era lí, e l'amore lo colpì.

5 El purtava i scarp del tennis, el parlava
6 de per lü
7 rincorreva già da tempo un bel sogno
8 d'amore.

9 El purtava i scarp del tennis, el gh'aveva
10 dü occ' de bun
11 l'era il prim' a menà via, perche' l'era
12 un barbun.

13 Un bel dì, che l'era dré a parlà
14 de per lü, l'aveva vista passà
15 bianca e rossa, che pareva il tricolore
16 ma pò lü, l'è sta bon pü de parlà.

17 El purtava i scarp del tennis, el parlava
18 de per lü
19 rincorreva gia' da tempo un bel sogno
20 d'amore.

21 El purtava i scarp de tennis, el
22 gh'aveva dü occ' de bun
23 l'era il prim' a menà via, perche' l'era
24 un barbun.

25 Un bel dí vicino al pover diavul riva na
26 macchina, ven giò un e domanda:
27 "Ohè!" "Chi a mi?" "Sì, a lü, savaria,
28 savaria no, per piasée la strada per
29 andare all'aeroporto Forlanini?" "No,
30 signore non sono mai stato,io,
31 all'aeroporto Forlanini, non lo so in dua
32 l'è." "La strada per andare all'Idroscalo,
33 almeno, la conosce?" "Sì, l'Idroscalo al
34 so in dua l'è, al meni mi all'Idroscalo,
35 vengo su anch'io sulla macchina, é
36 forte questa, e' forte la macchina."
37 "Lasa stà la macchina barbun." "No,
38 signore, vengo anch'io sulla macchina,
39 non sono mai stato su una macchina
40 io. Bella questa macchina...Ferma,
41 signore, che 'l me lasa, che 'l me lasa
42 giú chi, che sono arrivato,un piasée,
43 che 'l se ferma chi"

(cantato)

Scusatemi, ma vorrei raccontarvi
di un mio amico che era andato a fare un
bagno sullo stradone, per andare
all'Idroscalo era lì, e l'amore lo colpì.

Portava le scarpe da tennis, parlava da
solo
rincorreva già da tempo un bel sogno
d'amore.

Portava le scarpe da tennis, aveva due
occhi da persona buona
era il primo a portare in prigione, perché
era un barbone.

Un bel giorno, mentre era dietro a parlare
da solo, l'aveva vista passare
bianca e rossa, che pareva il tricolore
ma dopo quella volta lui, non è più stato
capace di parlare.

Portava le scarpe da tennis, parlava da
solo
rincorreva già da tempo un bel sogno
d'amore.

Portava le scarpe da tennis, aveva due
occhi da persona buona
era il primo a portare in prigione, perché
era un barbone.

Un bel giorno (accanto) a quel povero
diavolo si ferma una macchina, esce fuori
uno e gli chiede "Ohe!" "Dici a me?" "Sì, a
te, sapresti per piacere la strada per
andare all'aeroporto Forlanini?" "No
signore, non sono mai stato io
all'aeroporto Forlanini, non lo so dov'è"
"La strada per andare all'Idroscalo,
almeno, la conosce?" "Sì, l'Idroscalo lo so
dov'è, mi porti all'Idroscalo, salgo anch'io
sulla macchina, è forte questa, è forte la
macchina" "Lascia stare la macchina,
barbone."

"No signore, vengo anch'io sulla
macchina, non sono mai stato su una
macchina io. Bella questa macchina...
Ferma signore, mi faccia scendere, mi
faccia scendere che sono arrivato, per
piacere si fermi qui"

44 Un piasée, ch 'el me lasa giò chi	Per piacere si fermi qui
45 che anca mi, g'ho avü il mio grande	perché anche io ho avuto il mio grande
46 amore	amore
47 roba minima, s'intend, s'intend roba de	roba minima, s'intende, roba da
48 barbun.	barboni.
49 El portava i scarp de tennis, el parlava	Portava le scarpe da tennis, parlava da
50 de per lü	solo
51 rincorreva già da tempo un bel sogno	rincorreva già da tempo un bel sogno
52 d'amore.	d'amore.
53 El portava i scarp de tennis, el	Portava le scarpe da tennis, aveva due
54 gh'aveva dü occ' de bun	occhi da persona buona
55 l'era il prim' a menà via, perché l'era	era il primo a portare in prigione, perché
56 un barbun.	era un barbone.
57 L'an truvà sota a un muc' de cartun	L'hanno trovato sotto un mucchio di
	cartoni
58 l'an guardà che 'l pareva nisun	l'hanno guardato come se non avessero
59 l'an tucà che 'l pareva che 'l durmiva	visto nessuno
60 lasa stà, che l'è roba de barbun.	l'hanno toccato per vedere se dormiva
	"lascia stare che è roba di barboni."
61 El portava i scarp de tennis, el parlava	Portava le scarpe da tennis, parlava da
62 de per lü	solo
63 rincorreva già da tempo un bel sogno	rincorreva già da tempo un bel sogno
64 d'amore.	d'amore.
65 El portava i scarp de tennis, el	Portava le scarpe da tennis, aveva due
66 gh'aveva dü occ' de bun	occhi da persona buona
67 l'era il prim' a menà via, perche' l'era	era il primo a portare in prigione, perché
68 un barbun.	era un barbone.

Osservazioni linguistiche „El portava i scarp del tennis“

<u>Morfosintassi</u>	<u>Lessico</u>	<u>Figure stilistiche</u>	<u>Note contestuali</u>
- accumulazione di preposizioni: in dua (31, 34) -dislocazione a destra:non sono mai stato,io (30, 39/40) - accumulazione di pronomi (2,4,9,11,13,16,45...) - lunghezza vocalica (2,11,13,14,16,37,57...) - mancanza della dittongazione: dü (10) -degeminazione: sota (57) -caduta della lettera finale: il prim (11),	- muc (57) - occ (10) - vegni giò (26) - chi (42-44) - menar via (11) - vegni su (35) - lassà giò (44)	- aferesi (25) - sineddoche (15)	- aeroporto Forlanini (29, 31) - l'Idroscalo (3,32-34)

<p>s'intend (47) - one > -un: stradun (3), barbun (12), cartun (57) - formazione del plurale al femminile: le > i: i scarp (5,9,...) - il > el: 5, 9, 17 ecc. - verbi: savaria-condizionale (27) - ce > se: piasée (28, 44) - scia > sa: lasa (37, 41) - chio > c: occ (10), muc (57) - forme verbali con l'aggiunta di preposizioni: menar via (11), vegni su (35), lassà giò (44)</p>			
---	--	--	--

Tab. 3: Canzone „El portava i scarp del tennis“

Commento

Anche la seconda canzone parla dell'emarginazione sociale. Si tratta di un dialogo, ma solo in parte. Il testo inizia con una narrazione ed all'interno della narrazione prende avvio il dialogo fra l'uomo alla guida dell'auto e il barbone, un barbone che sarà trovato morto. Il barbone con le scarpe da tennis era uno che si lavava in un canale all'idroscalo, un individuo che oggi giorno non sarebbe per niente facile da trovare, in quanto nell'Italia d'oggi per gente così non c'è più posto („roba de barbun“, 47/48) – questo lascia intendere la canzone.

Quello che si può notare subito nella seconda riga è che Jannacci parla dei suoi personaggi come se fossero amici suoi con i quali vive gomito a gomito. L'Idroscalo (3, 32-34) di Milano è un lago vicino all'Aeroporto di Milano – Linate.

Le scarpe da tennis (5) erano il prototipo di scarpa sportiva fino agli anni '60. I barboni le portavano per necessità e non per moda. Erano molto diffuse ed erano fatte di stoffa quindi proteggevano solo poco dal freddo. Le scarpe erano disponibili in due sole combinazioni di colore bianca e blu o tutta bianca (le classiche Superga). In giro per la città le portavano solo i più poveri e i barboni. Jannacci in un'intervista del marzo 2005 nel giornale „Italia Caritas “ alla domanda se i poveri della Milano

d'oggi portassero ancora "i scarp del tennis" rispose che ce ne sono ancora, forse ancora più di prima, ma a differenza loro portano piuttosto le Nike che i scarp da tennis⁸⁹. L'aeroporto di Milano - Linate porta questo nome poiché il pioniere dell'aviazione ed inventore fu Enrico Forlanini. A causa della funzione lavorativa del padre da ufficiale dell'aeronautica, l'aeroporto di Forlanini ha un ruolo speciale in questa canzone. Come già accennato, la canzone è in parte (27-46) un dialogo come si può notare anche dalla punteggiatura. Dalla riga 1 a 26 e 47-68 abbiamo come situazione comunicativa una narrazione che introduce i destinatari al dialogo seguente. È interessante notare che la parte narrativa è redatta esclusivamente in milanese, mentre il dialogo è in italiano con sfumature del milanese („a lü“, „savaria“, „per piasee“, „dua“ ecc.). Un'ipotesi mia è che l'uso dell'italiano colloquiale nella parte dialogica è legata all'intenzionalità della conversazione, cioè che la persona al volante chiede ad un barbone un'informazione sull'itinerario e si rivolge in italiano con l'influsso milanese. Direi che se non si conosce l'interlocutore ci si rivolge inizialmente in lingua „standard“ per capire il suo registro linguistico. Una volta individuato, i due interlocutori possono servirsi di vari registri che padroneggiano entrambi.

Per parlare della morfosintassi noto le forme verbali con l'aggiunta preposizionale (menar via, 11; vegni giò ,26; vegni su, 35; lassà giò, 44;), caratteristiche dell'italiano dialettale milanese e anche del piemontese⁹⁰. Il termine „chi“ (42/43/44) nel milanese non assume il ruolo del pronome relativo come al solito bensì è equivalente all'avverbio „qui“ e anche a „quelli“. Ho notato la trasformazione delle desinenze -chio ad una semplice -c, dall'o > u, dal ce > se, dal scia > sa, da il > el e one > un. La lunghezza vocalica, la pronuncia della u chiusa come la ü tedesca, la degeminazione delle consonanti, la mancanza della dittongazione, l'accumulazione di pronomi e la lenizione della c, pronunciata come una s sono caratteristiche del milanese ormai note. Sono anche presenti la caduta della lettera finale, la morfologia dei verbi milanesi (savaria, 27) e la formazione del plurale al femminile le > i come nella canzone precedente „T'ho comprà i calzett de seda“.

⁸⁹ Tutta l'intervista su: http://www.caritasitaliana.it/caritasitaliana/allegati/531/IC_200502.pdf, p. 45. 1.6.2011

⁹⁰ In una discussione sulle forme verbali con l'aggiunta preposizionale come caratteristica del milanese, il prof. Boaglio ha menzionato che il piemontese rivela lo stesso fenomeno.

2) Il tema dell'escluso

Faceva il palo (Album: *Sei minuti all'alba*), 1966. Testo di Valdi, musica di Jannacci

1 (Parlato) Faceva il palo nella banda dell'Ortica, ma era sguercio, non ci vedeva
 2 quasi più, ed è stato così che li hanno presi senza fatica, li hanno presi tutti, quasi
 3 tutti, tutti fuori che lui.
 4 (cantato) Lui era fisso che scrutava nella notte,
 5 quand è passa' davanti a lù un carabinièr
 6 insomma un ghisa, tri cariba e un metronotte:
 7 nanca una piega lù la fa, nanca un plisse.
 8 Faceva il palo nella banda dell'Ortica,
 9 faceva il palo perché l'era il so mesté.
 10 (parlato) Così precisi come quelli della Mascherpa sono rimasti lì i suoi amici a
 11 veder i carabinieri, han detto "Ma come, brutta loeugia vaca porca, minghja, il
 12 nostro palo, brutta bestia, ma dov'è ??"
 13 (cantato) Lui era fisso che scrutava nella notte,
 14 l'ha vist na gota, ma in cumpens l'ha sentü nient,
 15 perché vederci non vedeva un autobotte,
 16 però sentirci ghe sentiva un accident.
 17 Faceva il palo nella banda dell'Ortica,
 18 faceva il palo con passione e sentiment.
 19 Ci sono stati pugni, spari, grida e botte,
 20 li han menà via che era già mort quasi mesdì,
 21 lui sempre fisso che scrutava nella notte
 22 perché ci vedeva i stess de not cume del dì.
 23 (parlato) Ed è lì ancora come un palo nella via, la gente passa, gli dà cento lire e
 24 poi, poi se ne va...lui circospetto guarda in giro e mette via, ma poi borbotta
 25 perché ormai l'è un po' arrabià.
 26 (cantato) Ed è arrabiato con la banda dell'Ortica,
 27 perché lui dice: "Non si fa così a rubar !!
 28 (parlato) Dice "Ma come, a me mi lascian qui di fuori, e loro, e loro chissà quand'è
 29 che vengon su...e poi il bottino, il bottino me lo portano su a cento lire, un po' per
 30 volta: a far così non finiamo più!!! No, no, quest chi l'è proprio un laurà de ciula,
 31 io sono un palo, non un bamba, non ci sto più: io vengo via da questa banda di
 32 sbarbati, mi metto in proprio, così non ci penso più.
 33 (cantato) Faceva il palo nella banda dell'Ortica,
 34 faceva il palo perché l'era il so mesté,
 35 Faceva il palo nella banda dell'Ortica,
 36 faceva il palo, il palo, perché l'era, perché l'era il so mesté...

Osservazioni linguistiche „Faceva il palo“

<u>Morfosintassi</u>	<u>Lessico</u>	<u>Figure stilistiche</u>	<u>Note aggiuntive</u>
- degeminazione: voca (11), brutta (12) - discorso indiretto sostituito dal	- sguercio (1) - fare neanche una piega (7) - gota (14) - laurà (30)	- anticlimax (2/3) - isocolo (15/16) - asindetico (19) - epanalessi (28, 29)	- L'Ortica (1, 8,...) - ghisa (6) - Mascherpa (10): azienda di componenti di

diretto: 11-12, 27-32 -caduta della lettera finale: 5, 7, 18, ecc. - „che“ polivalente: 20 - forma apocopata: not (22) - accumulazione di pronomi: 28 - chi > qui (30) - accumulazione di preposizioni: 28 - forme verbali con l'aggiunta di preposizioni: 20, 31	- ciula (30) - bamba (31) - vegnì via (31) - menà via (20) - vegnì su (29)	- metonimia (7, 32)	attrezzatura con sede a Milano.
--	--	---------------------	---------------------------------

Tab. 4: Canzone „Faceva il palo“

Commento

Molto interessante a livello linguistico si presenta la canzone „Faceva il Palo“, in cui il linguaggio è molto vario. Si passa dall'imitazione satirica dei canoni della canzone classica, dall'italiano dialettale all'italiano volgare fino ad arrivare all'italiano standard. La canzone comincia con una parte parlata (1-3) che funge da un'introduzione. La interpreto come una caratteristica di Jannacci in quanto la messinscena dei suoi spettacoli assomiglia sempre ad un pezzo di teatro dove oltre alla voce, di fondamentale importanza è anche la rappresentazione sul palco. Proprio la canzone *Faceva il palo* narra la storia di una banda di ladri del quartiere popolare di Milano L'Ortica. La banda lascia un suo membro a fare il palo affinché non arrivi nessuno a disturbarli durante il colpo. Il palo però non vede (era sguercio, 1) e non sente quasi niente (in cumpens l'ha sentü nient, 14) cosicché i ladri di polli vengano presi dalle forze dell'ordine tranne il palo che rimane fisso (perché l'era il so mesté, 9). La gente che passa lo prende per un cieco e gli dà l'elemosina mentre lui pensa che sia il bottino di dieci lire dei complici.

Gli anni '70 costituiscono una svolta per il cantautore: Jannacci continua a parlare di temi come l'emarginazione ma lo fa con un tono più serio in quanto abbandona il dialetto, per usare l'italiano „standard“ e dà spazio all'ironia amara. Le nuove emarginazioni non sono più quelle dell'ironico isolamento del palo guercio che

scrutava nella notte (4) o dell'escluso dello zoo comunale di cui tratta il tormentone *Vengo anch'io*. Oggi gli esclusi sono i tossicodipendenti che fanno una fine tragica in una grande città come Milano, sempre più nascosti ed esclusi dalla società.⁹¹ Jannacci non tarda a descriverli con toni surrealisti, sociocritici e senza fronzoli. Come in *Son s'cioppaa*, successo di cui apparentemente pochi si sono accorti dove esprime anche storie quotidiane della Milano povera come si potrà vedere più tardi quando mi occuperò di questa canzone. Il tema dei piccoli criminali, simpatici e ingenui è presente sia nell'ambito musicale come nella canzone *Il primo furto non si scorda mai* sia nell'ambito cinematografico se si pensa al film di Mario Monicelli *I soliti ignoti*.

Dal punto di vista linguistico abbiamo le diverse varietà dell'italiano. L'italiano volgare e dialettale appare nelle righe 11/12 (Ma come, brutta loeugia vaca porca, minghja, il nostro palo, brutta bestia, ma dov'è ??) Il termine „loeugia“ è del registro volgare e significa propriamente “troia, femmina del maiale“. A base di “sguercio” (1) si può notare l'influenza dialettale nell'italiano perché la parola italiana è “guercio”. Jannacci confonde il milanese “sguèrc” e l'italiano “guercio”. Alla riga 30 si dice invece „quest chi l'è proprio un laurà de ciula“ dove „laurà“ significa “lavoro” e „ciula“ equivale a “imbranato”. Il vocabolo “ghisa”⁹² (6) corrisponde ad un vigile urbano che si chiama così a causa del cappello a tubo che sembra una stufa di ghisa. Come anche già nelle due canzoni precedenti si possono trovare anche qui i sintagmi fissi dialettali o le cosiddette forme verbali con l'aggiunta preposizionale come „menare via“ (20) con cui si intende „portare in prigione“ , „venire su“ (29) e „venire via“ (31). L'uso della parola „gota“ (14), un termine antico per „guancia“ spicca in quanto viene utilizzata di solito nei testi letterari e meno spesso in una canzone. „Bambo/a“ (31) testimonia la varietà regionale milanese e vuol dire „ingenuo, sciocco“ Interessante è come Jannacci si serve di una forma di frasi mistilingue, costituite cioè da una parte in italiano e dall'altra in dialetto che possiamo vedere alla riga 15/16 (perché vederci non vedeva un autobotte, però sentirci ghe sentiva un accident) o ancora alla riga 24/25 (ma poi borbotta perché ormai l'è un po' arrabià). La ragione più probabile penso sia che Jannacci voglia risultare comprensibile anche ai non-milanesi in

⁹¹ http://www.caritasitaliana.it/caritasitaliana/allegati/531/IC_200502.pdf, p.45. 1.6.2011

⁹² http://milano.corriere.it/vivimilano/arte_e_cultura/articoli/2003/09_Settembre/25/ghisa.shtml
16.5.2011

quanto la canzone tratta l'argomento dell'esclusione sociale che toccava tutta l'Italia durante il boom economico quando i „nuovi ricchi“ tendevano ad isolarsi dalla massa. A proposito della morfosintassi occorre dire che questa canzone ha in comune con le precedenti il fenomeno della degeminazione (11/12), tipica per il milanese, le forme apocopate (22), la caduta della lettera finale (5, 7, 18 ecc.), l'accumulazione di pronomi e il loro uso pleonastico (28), l'equivalenza di „chi“ a „qui“ (30) e la trasformazione della vocale o > u (14). Inoltre contiene il testo musicale la caratteristica milanese di accumulare preposizioni (28). La sostituzione di un discorso indiretto da un discorso diretto è distintiva per la morfosintassi del dialetto milanese/lombardo (vede oltre al punto 6.5.). Per quanto riguarda le figure stilistiche vorrei menzionare esplicitamente la metonimia, dovuta ai concetti contigui ed il legame di reciproca dipendenza tra il termine „piega“ e „plissé“ (7).

3) Il tema dell'amore non ricambiato

Andava a Rogoredo (Album: *La Milano di Enzo Jannacci*), 1964. Testo di Fo, musica di Jannacci

1 Quest ca sunt dré a cüntavv	Quello che vorrei raccontarvi
2 l'è na storia vera	È una storia vera
3 de vun che l'è mai stà bun de di' de no.	Di uno che non ha mai saputo dir di no. E
4 I s'era conossü visin a la Breda	s'erano conosciuti vicino alla Breda. Lei
5 La l'era d' Rugured e lü...lù no!	era di Rogoredo e lui...lui no!
6 Un dí lü l'avea menada a veder la	Un giorno l'aveva portata a vedere la
7 Fiera. La gh'eva un vestidin color del	Fiera. Lei aveva un vestitino color tirato
8 trasü	su
9 Disse: „Vorrei un krapfen...non c'ho	Disse: „Vorrei un krapfen...non ho
10 moneta“. „Pronti!“ El gh'ha dà dés	moneta“. Le ha dato diecimila...e non l'ha
11 chili...e l'ha vista pü!	vista più!
12 Andava a Rogoredo, cercava i suoi	Andava a Rogoredo, cercava i suoi soldi
13 danée	
14 Girava per Rogoredo e vosava come	Girava per Rogoredo e vociava come uno
15 un strascee:	straccivendolo:
16 „No, no, no no, non mi lasciar	„No, no, no no, non mi lasciare
17 no, no, no no, non mi lasciar mai,	no, no, no no, non mi lasciare mai, mai,
18 mai, mai!“	mai!“
19 Triste è un mattin d'aprile senza	Triste è un mattino d'aprile senza l'amore!
20 l'amore!	
21 I gh'era vegnü anca in ment d'andà a	E gli era venuto in mente di andare ad
22 negass' là dove el Navili l'è pussé	annegarsi là dove il Naviglio è piú nero
23 neghér dove i barcun i poeden no	dove i barconi non potevano
24 rivà...	arrivare...
25 E l'era bel fermott de giamò un quart	Ed era immobile già da un quarto d'ora
26 d'ura e l'era passà anca el temp	ed era passato anche il tempo di andare

27 d'andà a timbrà:	a timbrare:
28 „...Mi credi che massàmm', ghe	Credo che ammazzarsi, bisogna pensarci
29 poeuss pensar sùra	su
30 dess voo a to' i mè dés chili...poi si	Adesso vado a prendere i miei
31 vedrà“	diecimila...poi si vedrà“
31 Andava a Rogoredo, cercava i suoi	Andava a Rogoredo, cercava i suoi soldi
32 danée	
33 Girava per Rogoredo e vosava come	Girava per Rogoredo e vociava come uno
34 un strascee:	straccivendolo:
35 „No, no, no no, non mi lasciar	„No, no, no no, non mi lasciare
36 no, no, no no, non mi lasciar mai,	no, no, no no, non mi lasciare mai, mai,
37 mai, mai!	mai!“

Osservazioni linguistiche „Andava a Rogoredo“

<u>Morfosintassi</u>	<u>Lessico</u>	<u>Figure stilistiche</u>	<u>Note aggiuntive</u>
- mancanza della dittongazione: bun (3) - accumulazione di pronomi: 2, 3, 4, 5, 28, ecc. - cancellazione intervocalica: l'avea (6) - one > un: barcun (23) - l'uso pleonastico del pronome clitico „ci“: non c'ho (9) - lenizione intervocalica: vestidin (7), menada (6) - uso del passato remoto: disse (9) - degeminazione: a la (4) - lunghezza vocalica: 10, 21, 27 ecc. - c > s: vosava (14), visin (4) - semplificazione della negazione: 11 - accumulazione di preposizione: de di de no (3) - posposizione	- trasü (8) - dés chili (10/11) - danee (13) - strascee (15) - vosà (14) - fermott (25) - bel (25)	- antonomasia (22) - perifrasi (8) - metonimia (10/11, 30) - metafora (21) - aferesi (2, 30) - comparazione (15, 34) - protesi (3)	- Rugured (5) - la Breda (4) - il Naviglio (22)

della negazione al verbo: 23 - caduta della lettera finale(5, 6, 16, 17, 21, 19, 25, 26, ecc.)			
---	--	--	--

Tab. 5: Canzone „Andava a Rogoredo“

Commento

La canzone „Andava a Rogoredo“ parla di uno che è innamorato di una ragazza di Rogoredo. La porta a vedere la Fiera mentre lei invece si prende le sue diecimila lire (dés chili, 10/11) e sparisce. Lui comincia a cercarla e a chiamarla (girava per Rogoredo e vosava come un strascee, 14/15) però non la trova più. Rigetta il suicidio e decide di andare a riprendersi il suo denaro („dess voo a to' i mè dés chili...poi si vedrà“, 30/31). Rimando ad un'altra canzone intitolata „Prendeva il treno“ che tratta anche di una storia d'amore nella quale lei non apprezza il suo corteggiatore così com'è e di conseguenza lui comincia ad ostentare (prendeva il treno per non essere di meno, prendeva il treno per sembrare un gran signor!)

I Navigli di Milano sono canali che fungono ancora oggi come vie di trasporto. La gente ci passa il suo tempo libero giacché i Navigli sono circondati da piccoli locali, caffè e ristoranti. La Torre Breda, alla quale Jannacci fa allusione nella canzone (4) è il secondo grattacielo più altro dopo la Torre Pirelli. Per quanto riguarda il lessico si notano dei termini tipici milanesi tra cui il primo che voglio spiegare è „trasü“ (8): „trasü“ viene dalla forma verbale „tirare su“ e corrisponde a „vomitare“. La trovo interessante dal punto di vista stilistico in quanto può essere vista come una perifrasi con una connotazione positiva. Un tratto del registro popolare e dell'uso familiare è „vosà“ (14) che vuol dire „gridare“. „Vociare“ rappresenta molto bene l'influenza latina poiché viene dal latino „vocare“. „Strascee“ (15) sta per „straccivendolo“ ed io lo interpreto a più livelli perciò è molto più di una persona e di una parola: io ci vedo dietro l'intenzione di Jannacci di drammatizzare la situazione dei poveri a Milano durante il boom, di esprimere la loro esistenza da una parte e dall'altra parte vuole esprimere l'ovvietà della fuga della ragazza perché chi vuole stare con uno che „vende gli stracci“? Riguardando l'espressione “dés chili” vedo la dipendenza reciproca tra soldi e peso e di conseguenza ne traggio una somiglianza semantica tra questi due termini. La somiglianza è dovuta alla relazione tra il peso e il denaro in

quanto l'unità monetaria (lira) viene sostituita dall'unità del peso (chilo). Così l'uso diventa quasi sinonimo di altri punti di riferimento (peso / soldi). Hanno lo stesso significato fondamentale ma accade uno spostamento di significato in quanto si cambia „lire“ in „chili“ („locus a simili⁹³“). Nel nostro caso si tratta di una sinonimia approssimativa in quanto „chili“ e „lire“ non sono intercambiabili in tutti i contesti perché l'uso di dire „chili“ dipende dalla regione e non è comune in tutta l'Italia.

Come anche in „Faceva il palo“ c'è un equilibrio tra espressioni dialettali e italiane dove una parte della frase è in italiano e l'altra parte in dialetto („girava per Rogoredo e vosava come un strascee“, 14/15). Il passaggio al discorso diretto (9/10) apporta l'effetto di un dialogo perciò gli ascoltatori possono ripercorrere meglio la conversazione tra i due personaggi. La sintassi della frase „Triste è un mattin d'aprile senza l'amore!“, 19/20) assomiglia molto ad un verso poetico per esempio quando Petrarca rimpiange la sua desiderata Laura o se pensiamo alla metrica del primo verso della „Divina Commedia“ di Dante „nel mezzo del cammin di nostra vita ecc.“ Questa frase interrompe lo stile del milanese parlato perché è una delle poche frasi in italiano con una sintassi da poesia tradizionale delle „Tre corone“ con Dante, Petrarca e Boccaccio.

Tratti dell'italiano milanese sono, come si può vedere nella colonna „morfosintassi“ della tabella sovraindicata, l'accumulazione di pronomi, la posposizione della negazione al verbo, la lenizione intervocalica, la lunghezza vocalica e la cancellazione intervocalica. L'uso raro del passato remoto al posto del passato prossimo viene confermato qui con un solo esempio „disse“ (9). La semplificazione della negazione, l'uso pleonastico del pronome clitico „ci“ (9) e l'uso di „bel“ come aggettivo rafforzativo indicano il registro italiano popolare.

⁹³ Mortara Garavelli, Bice: *Manuale di retorica*. Tascabili Bompiani. Milano, 2008, p.83.

4) Il tema della guerra

Sei minuti all'alba (Album: *Sei minuti all'alba*), 1966. Testo di Gaber, musica di Gaber e Angiolini)

1 Sei minuti all'alba: el gh'è gnanca ciàr	Sei minuti all'alba: è neanche chiaro
2 sei minuti all'alba: il prete è pronto già	Sei minuti all'alba: il prete è già pronto
3 l'è giamò mess'ura ch'el va drée a	È già da mezz'ora che è dietro a
4 parlà...	parlare...
5 gliel'ho detto: „Padre, de bun, mi hu	Gliel'ho detto: „Padre, davvero, io ho già
6 giamò pregà!“	pregato!“
7 Nella cella accanto cantenn na casun...	Nella cella accanto cantano una
	canzone...
8 Sí, ma non è il momento!	Sí, ma non è il momento!
9 Un pü d'educasiun!	Un po' d'educazione!
10 Mi anca piangiaria, il groppo è pronto	Io anche piangerei, il groppo è pronto già.
11 già.	Piangere, d'accordo, perché mi hanno
12 Piangere, d'accordo, perché m'hann	chiamato di fucilare
13 de fucilar	L'otto settembre sono scappato, ho finito
14 vott setémber sunt scapaa, ho finí de	di fare il soldato.
15 fà el suldaa.	Al paese mio sono tornato: „Disertore“ mi
16 Al paes mi sunt turnà: „Disertore“	hanno chiamato!
17 m'hann ciamaa!	E sul treno caricato, un'altra volta sono
18 E sul treno caregà, n'altra volta sunt	scappato in montagna sono andato, ma
19 scapaa in montagna sono andato, ma	l'altro ieri con i ribelli mi hanno
20 l'altr'ier coi ribelli m'hann ciapaa!	acchiappato!
21 Entra un ufficiale, m'offre de fūmar...	Entra un ufficiale, mi offre da fumare...
22 „Grazie, ma non fumo prima di	„Grazie, ma non fumo prima di mangiare“.
23 mangiar“.	
24 Fa la faccia offesa...mi tocca di	Fa la faccia offesa...mi tocca di accettare.
25 accettàr.	
26 Le manette ai polsi son già...e quei là	Le manette ai polsi sono già...e quelli là
27 vann drée a cantar!	vanno dietro a cantare!
28 E strascino i piedi, e mi sento màl...	E strascino i piedi, e mi sento male...
29 sei minuti all'alba! Dio, cume l'è ciàr!	Sei minuti all'alba! Dio, come è chiaro!
30 Tocca farsi forza: ci vuole un bel finà!	Tocca farsi forza: ci vuole un bel finale!
31 Dài, allunga il passo, perché ci vuole	Dài, allunga il passo, perché ci vuole
32 dignità!	dignità!
33 Vott setémber sunt scapaa, ho finí de	L'otto settembre sono scappato, ho finito
34 faa el suldaa.	di fare il soldato.
35 Al paes mi sunt turnà: „Disertore“	Al paese mio sono tornato: „Disertore“ mi
36 m'hann ciamaa!	hanno chiamato!
37 E sul treno caregà, n'altra volta sunt	E sul treno caricato, un'altra volta sono
38 scapaa: in montagna sono andato,	scappato in montagna sono andato, ma
39 ma l'altr'ier coi ribelli m'hann ciapaa!	l'altro ieri con i ribelli mi hanno
	acchiappato!

Osservazioni linguistiche „Sei minuti all'alba“

<u>Morfosintassi</u>	<u>Lessico</u>	<u>Figure stilistiche</u>	<u>Note aggiuntive</u>
<ul style="list-style-type: none"> - abbreviamento di una frase subordinata: caregà (18) - forma apocopata: parlà (4), scapaa (14), 15, 16, 18, 20, ecc. - uso pleonastico/accumulazione di pronomi: 1, 3, 5, 6, 10 ecc. - one > un: cansun (7), educasiun (9) - z > s: cansun (7), educasiun (9) - o > u: ura (3), cume (29) - radice tedesca: groppo (10) → kruppa (Beule) - lunghezza vocalica: 14, 15, 17, 19 ecc. - l'aspetto imperfettivo del verbo tramite „essere dietro a + infinito“: ch'el va drée a parlà (3/4) - caduta della lettera finale: 12,13,16, 20, 21, 23, 25, 26, 27 ecc. - palatalizzazione della u chiusa > ü: 9, 21 ecc. - verbi: piangiarìa – condizionale (10) 	<ul style="list-style-type: none"> - gnancà - giamò (3) - dree (3, 27) - vott (14) - cume (29) - pü (9) - de bun (5) 	<ul style="list-style-type: none"> - metafora figurativa (10) - sineddoche (16) - paronomasia (24) - apostrofe (29) - anafora (1/2) - aferesi (7, 18, 37) - perifrasi lessicalizzata (31) - protesi (14) - isocolo (1/2) 	<ul style="list-style-type: none"> - l'otto settembre 1943: l'armistizio del 3 settembre entra in vigore

Tab. 6: Canzone „Sei minuti all'alba“

Commento

La canzone „Sei minuti all'alba“ racconta il destino di un giovane soldato che non ha voglia di andare in guerra. Perciò riesce a fuggire nelle montagne ma viene preso e lo chiamano „Disertore“. È condannato alla fucilazione („m'hann de fucilar“, 13) e rifiuta l'ultima sigaretta, offerta da un ufficiale. Questa è solo una di tante altre canzoni che parlano della guerra, dei soldati, dei reduci e dell'infanzia di Jannacci quando suo padre lo portava a vedere il male che la guerra causa. Penso a „Sensa de ti“, „E l'era tardi“, „Soldato Nencini“, „Come gli aeroplani“, „Domenica 24 marzo“ e „Chissà se è vero“ che sono canzoni antimilitariste, una più, l'altra meno, una ispirata dalla musica

popolare, l'altra meno però hanno in comune il tema della guerra e del male che causa. Jannacci fa allusione all'otto settembre („vott setémber“, 14) dell'anno 1943 quando il governo Badoglio decise l'armistizio („ho finí de faa el suldaa“, 14/15) con gli Alleati e contemporaneamente la dissoluzione dell'esercito italiano⁹⁴. Col fine della guerra i giovani soldati potevano ritornare a casa. Di parole tipiche milanesi non ce ne sono ma si può vedere molto bene invece l'influenza del milanese se si pensa „gnanca“ (1) dall'italiano „neanche“, „drée“ (3, 27) per „dietro“ o „vott“ (14) per „l'otto“. „Giamò“ (3) rivela una radice latina (iam modo= già ora). Un tratto dell'italiano familiare è la parola „acchiappare“ che equivale a „prendere“ in italiano e nel milanese „ciappà. „De bun“ nel senso di „davvero“ è più frequente nel Nord che nel Sud d'Italia. Nella canzone parla l'io-narratore che è allo stesso tempo il protagonista della storia, il soldato che torna a casa sua/ nella sua regione anche se il testo dice „al paés mi“ (16) (dal punto di vista retorico e stilistico è una sineddoche). C'è da notare che Jannacci si serve dello stile paratattico sia quando descrive la conversazione tra il soldato e l'ufficiale che gli offre una sigaretta (21-27) sia nel resto della canzone. Lo stile paratattico serve a parere mio a dinamizzare lo svolgimento di un colloquio ed è la forma più adeguata per una canzone. Una canzone con tante frasi subordinate nello stile ipotattico somiglierebbe piuttosto ad una narrazione e non ad un testo che dev'essere cantato.

Per quanto riguarda la sintassi risaltano alcune costruzioni di frasi dove l'avverbio viene posposto all'aggettivo come alla riga 2: „il prete è pronto già“, „il groppo è pronto già“ e „mi anca piangiarìa“ che corrisponde a „anch'io piangerei“. Questa canzone, come anche le canzoni precedenti, rivela tante tracce di un equilibrio tra italiano e dialetto milanese per cui si tratta di una miscela di registri. Per dare alcuni esempi mi riferisco alla riga 1 „Sei minuti all'alba: el gh'è gnanca cià“, „gliel'ho detto: „Padre, de bun, mi hu giamò pregà!“ (5/6), „Mi anca piangiarìa, il groppo è pronto“ (10), „Piangere, d'accordo, perché m'hann de fucilar“ (12/13) ecc.

Di fenomeni morfosintattici comuni fino ad ora con le altre canzoni si può notare l'accumulazione di pronomi, la lunghezza vocalica che è spesso concomitante con le forme apocopate e la caduta dell'ultima lettera. La trasformazione fonetica da o > u, da z > s, la u chiusa > ü (palatalizzazione) e la desinenza -one > un sono presenti anche qui. All'esempio di „piangiarìa“ (10) si può vedere la formazione del

⁹⁴ Peli, Santo: *La Resistenza in Italia. Storia e critica*. Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino, 2004, p.5.

condizionale in milanese (1.pers.sg.cond.pres. „piang“). Per la prima volta osservo in questa parte analitica una caratteristica dell'italiano dialettale, secondo Sanga (al punto 6.5.), cioè l'aspetto imperfettivo del verbo tramite „essere dietro a + infinito“ che si trova nella riga 3/4 „ch'el va drée a parlà“ equivalente a „che è dietro a parlare“. Questa costruzione ha lo stesso valore di un gerundio ed esprime l'aspetto di un'azione non ancora finita.

5) Tema della disgrazia quotidiana dei balordi

M'hann ciamaa (Album: *La Milano di Enzo Jannacci*), 1964. Testo di Fo, musica di Jannacci

1 El piuveva de tri dì; s'eri in caa coi me 2 dulur...	Pioveva da tre giorni; ero in casa con i miei dolori...
3 m'hann ciamaa de la ringhéra 4 perché i gh'era giò dü sciuri per 5 parlamm'...a mi?!	Mi hanno chiamato dalla ringhiera Perché c'erano giù due signori per parlarmi...a me?!
6 Me sunt mess sò el tirasàss, 8 ho cumenciaa a andà giò d'i scal... 9 e hoo senti quei occ' su la mia 10 sc'ena:	Mi sono messo il mio impermeabile, ho cominciato ad andare giù dalle scale e ho sentito quei occhi sulla mia schiena:
11 hoo capí, l'era per ti! 12 l'Ispeur era un brav'omm 13 el savéa no 'me comincìa: „...So' 14 disgrazie 'e chill'ambiente, voi 15 sapete...“	Ho capito, era per te (a causa tua)! L'Ispeur era un bravo uomo Non sapeva come cominciare: „Sono disgrazie di quell'ambiente Voi sapete...“
16 ma 's te voeuret savé cosa? 17 Semm rivaa a destinasiun, 18 de dree mi, davanti lü;	ma vorreste sapere cosa? Siamo arrivati a destinazione, dietro di me, davanti io;
19 E t'ho vista smorta de f' cumpassiun 20 Ai sass...sott' un brütt lenzoeu bianch! 21 E te s'eret propri ti...	E ti ho vista smorta da fare compassione Ai sassi...sotto un brutto lenzuolo bianco! Ed eri veramente tu...
22 Hoo senti strengium el coeur: 23 Stess cavéj; la stesa bocca 24 granda, el stess fà de toeu in gir 25 semper la gent!	Ho sentito stringermi il cuore: Stessi capelli; la stessa bocca grande, lo stesso essere preso in giro dalla gente!
26 E m'hann ditt che t'han truvaa 27 T'han trovada su i bastiun... 28 Mi gh'hoo ditt che l'è no vera: che te 29 s'eret minga ti!	E mi hanno detto che ti hanno trovata Ti hanno trovata sui bastioni... Io ho detto che non era vero (possibile): che non eri mica tu!

Osservazioni linguistiche „M'hann ciamaa“

<u>Morfosintassi</u>	<u>Lessico</u>	<u>Figure stilistiche</u>	<u>Note aggiuntive</u>
<ul style="list-style-type: none"> - mancanza della dittongazione: dü (4) - metaplasmo di declinazione degli aggettivi: granda (23) - accumulazione di pronomi: 1, 4, 11, 21, 28, 29 ecc. - palatalizzazione dell'u chiusa > ü: brütt (20) - o > u: piuveva (1), dulur (2), cumenciaa (8), - trittongo oeu > ö: (16, 20, 22, 24) - one > un: destinasiun (17), compassiun (20), bastiun (27) - caduta della lettera finale: 20, 24, 25, 26 ecc. - lunghezza vocalica: ciamaa (3), hoo senti (9), hoo capì (11), 22, 28 ecc. - degeminazione: stesa (23) - cancellazione intervocalica: caa (1), savea (13) - elisione di due vocali: brav'omm(12), t'ho (19) - negazione con particella posposta al verbo: 13, 28 - negazione con „minga“: 29 - verbi: voeuret – condizionale di vorè (16), savea 	<ul style="list-style-type: none"> - dü (4) - sciur (4) - tirasass (6) - occ (9) - chill (14) - cavej (23) - omm (12) - smorta: uso letterario (19) - toeu in gir (24) 	<ul style="list-style-type: none"> - epanalessi (26/27) - enjambement (23/24) - ellissi (18) - aferesi (17) - apocope (19) - sincope (3, 10) 	<ul style="list-style-type: none"> - Milano da „giallo“

(13), - à/ é > are, ere (19, 24) - aa > ato (3, 9, 11, 17, 26 ecc.) - il > el (19)			
---	--	--	--

Tab. 7: Canzone „M'hann ciamaa“

Commento

La canzone racconta la storia di un uomo che viene chiamato da un ispettore e viene portato in un posto dove il protagonista fa l'incontro con una vecchia amica o una ex-fidanzata. Non è chiaro per i lettori se sia veramente un'amica o una storia d'amore passata ma direi di sí in quanto il protagonista parla di lei come se la conoscesse già da una vita e si capisce che prova affezione quando la incontra dopo un lungo periodo („E te s'eret propri ti, hoo sentí strengium el coeur“(21/22)) L'ispettore si rivolge al protagonista solo una volta tramite in discorso diretto (14/15). Il resto della canzone è redatto dalla prospettiva dell'io-narratore che descrive il tragitto da casa sua al luogo dove vede la sua vecchia amica coperta solo da un lenzuolo bianco („sott' un brütt lenzoeu bianch“, 20). Nel libro di Jannacci „Poetastrica“ c'è un testo di Gianni Mura intitolato „Un contravveleno di ispida tenerezza“ che mi ha spinto all'idea di immaginare una Milano da „giallo“. Mura parla della „Milano di Scerbanenco, i mattini grigi e il dolore che arriva addosso all'improvviso“⁹⁵. Immagino la canzone come una scena di un film giallo con l'ispettore come nei libri gialli di Scerbanenco, quando bussa alla porta e fa delle indagini con un sospetto o un probabile testimone per scoprire di più di un avvenimento misterioso. „Dü scieur“(4) per „due signori“, „tirasass“ (6) per „impermeabile“ e „omm“ per „uomo“ (12) sono espressioni del milanese come anche „occ“ (9) per „occhi“, presente anche in „El portava i scarp del tennis“, „cavej“ (23) „capelli“ e „chill“ (14) per „quello/a). La locuzione „toeu in gir“ (24) significa letteralmente „farsi prendere in giro, farsi canzonare“ e ammetto che non è risultato semplice trovare una traduzione adeguata della canzone. Se traducessi la frase „el stess fà de toeu in gir semper la gent“ (24/25) con „farsi canzonare“ manca la preposizione fondamentale del passivo „da“, cioè „dalla gente“ e invece è scritto „la gente“ come oggetto indiretto („lo stesso farsi canzonare sempre dalla gente). Se però traducessi „lo stesso fare di prendere in giro la gente“ non corrisponderebbe al

⁹⁵ Jannacci 2005: p. XIX.

senso di „farsi prendere in giro“ poiché ha un carattere passivo e quindi è da tradurre con „essere preso in giro“. „Smorta“ (19) si trova spesso in un contesto letterario. Anche qui troviamo come elencato nella tabella sovraindicata l'accumulazione di pronomi, la cancellazione intervocalica, la degeminazione, la lunghezza vocalica e la caduta dell'ultima lettera. La morfologia dei verbi si può vedere quando si analizza „savéa“ (3.pers.sg.imperfetto „savè“, 13) e „voeuret“ (2.pers.pl.cond.pres. „vorè“, 16). In questo testo ritroviamo sia il fenomeno della negazione con la particella avverbiale posposta al verbo sia la negazione con „minga“. Per quanto riguarda la formazione del participio passato nel milanese si può osservare la lunghezza vocalica (-aa) che sostituisce la desinenza del participio(-ato) ed in questa canzone voglio annotare che ci sono due modi diversi che utilizza Jannacci esprimere il participio passato di „trovare“. Una volta usa „t'han truvaà“ (26), il fenomeno della lunghezza vocalica descritta sopra e l'altra volta scrive „t'han trovada“ (27) che corrisponderebbe alla cosiddetta lenizione intervocalica. Per me è un chiaro rimando ad una mancante codificazione del milanese. La desinenza –one > –un, –à/-é sta per l'infinito mentre –aa significa –ato. Il metaplasmo di declinazione degli aggettivi che si ha con „la stesa bocca granda“ (23) è un tratto dell'italiano dialettale e domina il dialetto milanese.

6) Tema del cantautore e l'ignoranza della gente

Parlare con i limoni (Album: *Parlare con i limoni*) 1987. Testo di Jannacci e Piferi, musica di Jannacci e Harris

- 1 Io, io e te...che guardi le mie rughe
- 2 Io, io e te...che mangi le mie acciughe
- 3 Eh...e sei sempre lì a parlare dell'età
- 4 Ma è proprio necessario, poi...
- 5 Roba che mi domando, poi
- 6 Se è proprio necessario e poi
- 7 Variare uno vario vario vario come me, eh...
- 8 Io e te, eh...che bella quella canzone
- 9 Che parla della pioggia e della Francia e non fa confusione.
- 10 E...in mezzo a tutta 'sta ignoranza
- 11 È facile da dire
- 12 È proprio necessario e poi...
- 13 Roba che mi domando e poi...
- 14 Tutto da dimostrare poi che è vero
- 15 È vero, sí, che è vero, vero, vero che
- 16 Verrà il giorno che spariranno tutti i rompicoglioni
- 17 Io sarò pronto lì a parlare con i limoni
- 18 Uno che è giallo, uno che è verde

- 19 Uno che grida ma non si arrende
- 20 Uno che piscia da sotto in giù
- 21 Uno che canta solo I love you...
- 22 Quanta fatica per farsi accettare con le canzoni
- 23 Una vita intera per rincorrere due o tre illusioni
- 24 Uno che scappa, uno che grida
- 25 Uno che guida ma non si fida
- 26 Che scrive no con l'accento
- 27 Poi fa l'amore per il momento...
- 28 Sí, sí, lo so, c'è la crema per le rughe
- 29 Ma se è per questo
- 30 C'è anche la crema per le acciughe
- 31 e in mezzo tutta 'sta ignoranza
- 32 È facile da dire
- 33 È proprio necessario poi...
- 34 Roba che mi domando poi...
- 35 Tutto da dimostrare poi
- 36 Variare uno vario vario vario come me, eh...
- 37 È bella quella canzone
- 38 Che parla della Francia, della pioggia
- 39 E non fa confusione
- 40 E in mezzo a tutto 'sto casino
- 41 È facile anche dire
- 42 È proprio necessario e poi...
- 43 Roba che mi domando e poi...
- 44 Tutto da dimostrare poi se è vero
- 45 Sí che è vero, sí che è vero, sí che...
- 46 E verrà il giorno che spariranno tutti i rumori
- 47 Da un giorno all'altro sei lí a parlare con i limoni
- 48 Uno che è giallo, uno che è verde
- 49 Uno che grida ma non si arrende
- 50 Uno che piscia da sotto in giù
- 51 Uno che canta solo I love you...
- 52 Quanta fatica per farsi accettare con le canzoni
- 53 Al mio amico Tenco non gli han fatto vedere
- 54 Neanche i limoni
- 55 Uno che è giallo, uno che è verde
- 56 Uno che grida ma non si arrende
- 57 Uno che piscia da sotto in giù
- 58 Uno che canta solo I love you..

Osservazioni linguistiche „Parlare con i limoni“

<u>Morfosintassi</u>	<u>Lessico</u>	<u>Figure stilistiche</u>	<u>Note aggiuntive</u>
- verbo fraseologico: farsi accettare (22, 52) - „che“ polivalente (16, 38 ecc.) - forma apocopata: gli han fatto (53) - dislocazione a sinistra: al mio amico Tenco non gli han fatto (53) - verbi: uso del futuro (46) - uso dell'indicativo al posto del futuro quando l'idea del futuro è presente nel contesto: da un giorno all'altro sei lì (47)	- rompicoglioni (16) - piscia (20, 50, ecc.) - roba (5, 13, 34 ecc.) - proprio (4, 6, 33. ecc.) - casino (40)	- anafora (1/2, 11/12, 18-21, 32/33, 39/40, 48-51, 55-58) - epifora (4-6, 12/13, 33/34, 42/43) - enjambement (8/9, 37/38) - aferesi (10, 40) - epanalessi/ geminatio (1, 2, 45) - ellissi (22, 52, 54) - anadiplosi (14/15, 44/45) - sermocinatio (28) - polisindeto (9) - allusione (9) - preterizione (13) - domanda retorica (4, 6, 22, 52) - isocolo (18-22, 24/25, 11-13, 32-34 ecc.)	- Paolo Conte – canzone „Parigi“ (8/9, 37/38) - Luigi Tenco- canzone „ Il tempo dei limoni“ (54)

Tab. 8: Canzone „Parlare con i limoni“

Commento

La canzone parla del destino dei cantautori, della loro sopravvivenza e della loro dura vita per riuscire ad essere accettati dalla società (22, 52). Jannacci nomina esplicitamente uno dei suoi colleghi quando dice "al mio amico Tenco non gli han fatto vedere neanche i limoni" (53/54). Lo chiama anche „amico“ perché hanno in comune lo stesso periodo iniziale della loro carriera nella Milano degli anni Sessanta. Jannacci si riferisce alla canzone di Luigi Tenco⁹⁶ intitolata "Il tempo dei limoni". Fa una seconda allusione ad un'altra canzone con il titolo „Parigi“ che è di Paolo Conte⁹⁷. „Parigi“ è un omaggio alla capitale della Francia che Jannacci riprende in parte quando canta „che bella quella canzone...che parla della pioggia e della

⁹⁶ Per avere più informazioni su Tenco, consulta: Deregibus, Enrico: *Dizionario completo della canzone italiana*. Giunti Editore S.p.A., Firenze/Milano, 2006, p.435-438.

⁹⁷ Per informazioni più approfondite di Paolo Conte consulta: Deregibus, Enrico: *Dizionario completo della canzone italiana*. Giunti Editore S.p.A., Firenze/Milano, 2006, p.125-128.

Francia“ (8/9). La ripresa è un segno d'intertestualità della quale Arno Scholz discute nel suo libro „Neo-standard e variazione diafasica nella canzone italiana degli anni Novanta“. Inoltre descrive il genere testuale „canzone“ rispettando sempre i sette criteri disposti dai grandi linguisti Robert-Alain de Beaugrande e Wolfgang Ulrich Dressler in „Einführung in die Textlinguistik“⁹⁸. Inoltre, Scholz rimanda al termine „intertestualità referenziale“, introdotto da Holthuis, che concretizza l'intertestualità in quanto prende in considerazione solo testi concreti che fanno parte del patrimonio culturale italiano e internazionale⁹⁹. L'elemento d'intertestualità che si trova in „Parlare con i limoni“ è una citazione modificata di una riga della canzone „Parigi“ di Conte.

Jannacci critica indirettamente la società secondo lui ignorante per non capire l'allusione a „Parigi“ quando scrive „E...in mezzo a tutta 'sta ignoranza“ (10). Una cosa che mi è venuta subito in mente quando ho letto il testo per la prima volta è la redazione in italiano. Nel primo periodo Jannacci scrisse maggiormente delle canzoni in italiano come anche „Il cane con i capelli“, „l'ombrello di mio fratello“, „Maria“, „L'uomo a metà“ ecc. In „Parlare con i limoni“ si serve del registro colloquiale e popolare dato dal fatto che il lessico contiene parole come „rompicoglioni“ (16), „piscia“ (20), „roba“ (5), „proprio“ (4) e „casino“ (40). Il registro dell'italiano colloquiale e popolare viene sottolineato da alcuni tratti morfosintattici come la forma apocopata, il „che“ polivalente (testimonia un ristretto vocabolario di base se i parlanti non sanno sostituire certe parole e utilizzano sempre le stesse) e le dislocazioni a sinistra/ a destra. Jannacci gioca anche sul registro del non-sense quando per esempio fa il gioco di parole con „c'é la crema per le rughe/ c'é anche la crema per le acciughe“ (28/30). La canzone rivela secondo me molte somiglianze con il genere poetico se penso agli enjambements e le rime che formano le parole.

⁹⁸ Nel libro si trovano delle spiegazioni dettagliate su ogni dei sette criteri della linguistica testuale: De Beaugrande, Robert-Alain/ Dressler, Wolfgang Ulrich: *Einführung in die Textlinguistik*. Max Niemeyer Verlag. Tübingen, 1981.

⁹⁹ Per avere più informazioni raccomando il libro seguente: Scholz, Arno: *Neo-standard e variazione diafasica nella canzone italiana degli anni Novanta*. Peter Lang GmbH, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main, 1998, p.51/52.

7) Tema della delusione

Dona che te durmivet (Album: *Sei minuti all'alba*), 1966. Testo e musica di Enzo Jannacci

1 Dona che te durmivet giuedi sera,
 2 dona t'avean prumis de portarti al
 3 cine
 4 e poeu s'enn fermà giò in latteria,
 5 parlar de fútbal cunt i amis...
 6 Dona col paltò neuvo
 7 in mess a tucc chi omen
 8 omen che t'han guardaa 'me una
 9 bestia rara;
 10 e lì, a dés minut, t'è vegnú el magún;

 11 t'et piangiù brasciada al to cou,
 12 e l'amore, el gh'è pu;
 13 gh'è un bel fass d'illusiun...
 14 forse saranno i debiti,
 15 o forse tucc 'sti scioperi;
 16 forse l padrun de cà
 17 che l'altr'ier sera l'è sta sü a
 18 mangià...
 19 forse un poeu de tusscoss;
 20 sì, ma dopo cinq'ann
 21 questo l'è il risultato
 22 che l'amore, el gh'è pü.
 23 Dona, t'hann disedaa; t'é senti?
 24 rideven
 25 dona, a tirà sü cu'l nas spurch de
 26 gasosa:
 27 rideven, rideven de te, in gir:
 28 e tucava a rid anca a ti!
 29 Dona, te ve dré 'sügà 'l nas spurch de
 30 gasosa...
 31 Dona, 'vegh no paura de savé che el
 32 vösa!
 33 Ma no; el te caressa cunt ch'i so
 34 manasc
 35 el te strappa via, el te ciapa per
 36 man...
 37 e l'amore, el gh'è pu;
 38 gh'è un bel fass d'illusiun...
 39 forse saranno i debiti,
 40 o forse tucc 'sti scioperi;
 41 forse l padrun de cà
 42 che l'altr'ier sera l'è sta sü a
 43 mangià...
 44 forse un poeu de tusscoss;

Donna che dormivi giovedì sera,
 donna ti avevano promesso di portarti al
 cinema
 e poi si sono fermati giù in latteria,
 a parlare di calcio con gli amici...
 Donna col cappotto nuovo
 In mezzo a tutti quelli uomini
 Uomini che ti hanno guardato come una
 bestia rara;
 E lí, a dieci minuti, ti è venuto lo
 sconforto;
 Hai pianto bracciata al tuo caro,
 e l'amore non c'è piú;
 è un bel fascio d'illusione...
 forse saranno i debiti,
 o forse tutti questi scioperi;
 forse il padrone di casa
 che l'altro ieri sera è stato sopra a
 mangiare...
 forse un pò di ogni cosa
 sì, ma dopo cinque anni
 questo è il risultato
 che l'amore non c'è piú.
 Donna, t'hanno svegliata? Hai sentito?
 Ridevano
 Donna, a tirare su (il muco) col naso
 sporco di gasosa:
 Ridevano, ridevano di te, in giro:
 E toccava a ridere anche a te!
 Donna, vai dietro ad asciugare il naso
 sporco di gasosa...
 Donna, non avere paura di sapere che
 vocia!
 Ma no; ti carezza con le sue
 mani grosse
 Ti strappa via, ti prende per
 mano...
 E l'amore, non c'è piú;
 È un bel fascio d'illusione...
 Forse saranno i debiti,
 o forse tutti questi scioperi;
 forse il padrone di casa
 che l'altro ieri sera è stato sopra a
 mangiare...
 forse un po' di ogni cosa;

45 sì, ma dopo cinq'ann
 46 questo l'è il risultato
 47 che l'amore, el gh'è pù!

sì, ma dopo cinque anni
 questo è il risultato
 che l'amore non c'é piú!

Osservazioni linguistiche „Dona che te durmivet“

<u>Morfosintassi</u>	<u>Lessico</u>	<u>Figure stilistiche</u>	<u>Note aggiuntive</u>
- degeminazione/ scempiamento (1, 2, 6, 23, 25, 29, 31) - uso pleonastico/ accumulazione di pronomi: 1, 11, 12, 21, 22 ecc.) - mancanza della dittonganza: des (10) - tritongo oeu > ö: poeu (4, 19, 44) - semplificazione della negazione: 12, 22, 37, 47) - imperativo negativo: 31 - one > un: padrun (16), illusun (38) - presenza della lunghezza vocalica/ aa > ato: 4,8, 23, à/é > are/ere: 25, 29, 31, 43 - cancellazione intervocalica: giuedi (1), t'avean (2) - elisione di due vocali: l'altr'ier (17, 42) - o > u: durmivet (1), prumis (2), spurch (25), tucava (28) - forma apocopata: cine (3), cà (16,41) - caduta dell'ultima lettera: 5, 10, 20, 24, 27, 36 ecc. - z > s: amis (5),	- futbal (5) - tucc (15,40) - tusscoss (19, 44) - omen (8) - disedà (23) - tirà sù col naso sporco (25) - paltò (6) - magùn (10) - cou (11) - manasc (34) -	- aferesi (7, 15, 29, 40) - apocope (3, 31) - elisione (17, 20, 45) - anafora (14-16) - apostrofe (1, 6, 23, 25 ecc.) - comparazione (9) - ellissi (15/16, 19/20, 39-41) - enjambement (16/17, 41/42) - epanalessi (27)	- gasosa (26, 30) - latteria (4)

vösa (32) - verbi: durmivet (imperfetto)			
--	--	--	--

Tab. 9: Canzone „Dona che te durmivet“

Commento

„Dona che te durmivet“ tratta di una donna che viene sempre delusa dal suo fidanzato. Un narratore onniscente racconta che il fidanzato promette alla sua donna di portarla fuori una sera ma lei viene delusa un'altra volta perché lui preferisce parlare di calcio con i suoi amici. È una canzone triste e delicata allo stesso tempo perché racconta in maniera brutale e rozza il destino di una donna innamorata perciò fragile (lei sembra ancora più fragile perché Jannacci gli assegna caratteristiche come „grosse mani/manasc“ o quando il suo uomo le grida continuamente contro). Dopo cinque anni l'amore non esiste più tra loro due („sì, ma dopo cing'ann questo l'è il risultato che l'amore, el gh'è pü“, 20-22). Lui la tratta in maniera poco gentile („el te strappa via, el te ciapa per man...“, 35/36) e lei spera ancora che la situazione cambi, drogandosi („I nas spurch de gasosa...“ 29/30) per dimenticare. La canzone è molto interessante dal punto di vista lessicale dato dal fatto che è ricca di espressioni milanesi. „Gasosa“ è secondo me una parola gerghiale per „cocaina“ quando dice che si deve asciugare il naso sporco di gasosa. L'uso d'un anglicismo „futbal“ (4) invece di calcio mi spinge all'ipotesi di dire che la parola „futbal“ è presente nel linguaggio quotidiano che quasi tutti la capiscono. Preciso che con „ciascuno“ mi limito alla generazione più giovane ed è molto probabile che sia ormai un termine della lingua dei giovani. „Tusscoss“ (19/44), „tucc“, „paltò“ (6), „magùn“ (10), „omen“ (8), „cou“ (11), „disedà“ (23) e „manasc“ (34) testimoniano l'abbondanza di termini milanesi in questa canzone. Menzionati già una volta nel commento a proposito di „El purtava i scarp del tennis“ i due significati del „chi“ milanese („qui“ o „quelli“), si può dire che in questo contesto assume il valore di „quelli“. Il sintagma fisso dialettale „tirà sù col nas“, 25 vuol dire „tirare su il muco con il naso“. Tratti morfosintattici che si ripetono anche in questa canzone giacché milanesi sono la degeminazione (esempio paradigmatico nel titolo stesso della canzone), l'uso pleonastico di pronomi (l'accumulazione), la mancanza della dittongazione, la pronuncia del tritongo „oeu“ come „ö“, la „z“ si riduce ad una „s“, la „o“ > „u“, la desinenza –one > un, la lunghezza vocalica, la caduta di „v“ intervocalico, la lenizione intervocalica e le forme

verbali con l'aggiunta preposizionale. Prendendo come esempio „'vegh no paura“(31) e a „durmivet“ (1) si può individuare molto bene la morfologia dell'imperativo negativo e dell'imperfetto milanese. La semplificazione della negazione è un tratto dell'italiano popolare.

8) Tema della spaccatura tra ricco e povero

Son s'cioppaa (Album: *L'importante*), 1985. Testo e musica di Fo

1 Cià, damm' una sigaretta
2 Eh, perché son arrivato al bar coi soldi
3 E mi son dimenticato di dire quello che volevo
4 Di comprare le sigarette.
5 Ma non lo so, saranno state tutte le luci
6 I videogames, i juke-box.
7 Capito, com'è la storia?
8 Ohé, sono uscito di casa coi soldi
9 per andare a comprare le sigarette e mi fa: „Desidera?“
10 E io: „Juke-box“
11 „Come juke-box?“
12 Capito, te che capisci, a volte capisci...
13 Te, per combinazione, cosa fumi, Marlboro?
14 E come scarpe, Timberland?
15 Eh, un bel pedalaggio...
16 Ah, mi fai capire con un gesto che è l'ultima, eh.
17 Ciapp'istess...ciapp'istess
18 Son s'cioppaa, son s'cioppaa, son s'cioppaa
19 Hai presente un canotto mordicchiato da un dobermann
20 Son scoppiato così e così
21 Son s'cioppaa...
22 Oggi ho pianto dal ridere
23 Ma che pena vederti
24 Fare finta di piangere
25 Son s'cioppaa...
26 C'ho più mani per chiedere
27 C'ho più mani per spingere
28 Son scoppiato così e così.
29 Cià, allora, 'sta sigaretta me la dàì o no?
30 Non vorrei che stessimo qui tutta la notte
31 Io chiedo la sigaretta
32 E tu che dici che è l'ultima...
33 Secondo te cosa c'ho scritto in fronte
34 Chiedetelo a Bassi?
35 Non siamo mai stati amici, no, no, lascia stare
36 Tu sei uno di quelli che se gli chiedono mille lire, dicono:
37 Mi raccomando, non se le beva.
38 Cosa te ne frega a te se me le bevo o no?
39 Oscar della bontà...

- 40 No, no, lascia stare, che poi quelle scarpe non si usano piú le fanno in Corea.
 41 E allora, ciapp'istess, ciapp'istess...
 42 Son s'cioppaa...
 43 Hai presente una vita a cantare in un pullman
 44 Son scoppiato cosí e cosí
 45 Son s'cioppaa...
 46 Son scoppiato dal ridere
 47 Ma che pena vederti fare finta di piangere
 48 Son s'cioppaa...
 49 Tu che neghi le Marlboro
 50 Tu che adesso hai capito
 51 Come nascono i comici.

Osservazioni linguistiche „Son s'cioppaa“

<u>Morfosintassi</u>	<u>Lessico</u>	<u>Figure stilistiche</u>	<u>Note aggiuntive</u>
- lunghezza vocalica: aa: 18, 20, 21, 25, - semplificazione della negazione: 26/27 - caduta della lettera finale: 1, 2, 3, 18, 20, 21 ecc.) - dislocazione a sinistra (29, 40) - „te“ al posto del „tu“ (12, 13) - discorso diretto perifrastico: 31-32 - particelle espletive: cià (1, 29), eh (2, 15,16), ohé (8), ah (16) - discorso indiretto sostituito dal diretto (10-12)	- cià (1, 29) - fregarsene (38) - bersi (37/38) - videogames (6) - juke-box (6, 11, 12) - ciapp'istess (17, 41) - s'ciòppà (20, 21, 25 ecc.)	- interrogazione indiretta (51) - sermocinatio (7, 32, 43 ecc.) - esclamazione (2, 3, 8,15, 16) - allusione (39) - anafora (26/27, 44-46, 48-50) - ellissi (4) - asindetò (6) - enjambement (8/9) - apostrofe (1, 12, 13, 14, 16, 19, ecc.) - metonimia (15) - percontatio/ subiectio (13,14) - domanda retorica (34, 38, 43) - aferesi (29) - parentesi (13) - isocolo (49/50) - ellissi (10, 11, 14, 15 ecc.) - comparazione (19)	- Bassi (34)

Tab. 10: Canzone „Son s'cioppaa“

Commento

„Son s'cioppaa“ parla della spaccatura tra i ricchi e i poveri milanesi. Circondato dalla gente ricca, il protagonista racconta tramite un dialogo finto con un ricco nella prima persona le sue faccende quotidiane e dimostra la spaccatura tra i benestanti e i poveri per esempio quando l'io-narratore chiede una sigaretta a qualcuno e gliene dà una ma allo stesso tempo gliela fa pesare („Ah, mi fai capire con un gesto che è l'ultima, eh.“, 16). Quella persona alla quale lui chiede una sigaretta è una dei benestanti essendo vestita con vestiti griffati („E come scarpe, Timberland?“, 14). Gli emarginati di Jannacci sono cambiati e sono diversi infatti egli ne parla con un tono ironico piú amaro e serio. Non se li dimentica, lui da benestante, e dimostra la sua umanità per i gesti banali della vita quotidiana. L'emarginato di questa canzone non vuole assolutamente far parte di quella società e non prova neanche ad entrarci. Rifiuta i consigli dei ricchi su come gestire meglio la vita e li fa polemizzare („Non siamo mai stati amici, no, no, lascia stare. Tu sei uno di quelli che se gli chiedono mille lire, dicono: Mi raccomando, non se le beva.“Cosa te ne frega a te se me le bevo o no? Oscar della bontà...“, 35-39). L'ironia amara e la preoccupazione ipocrita della gente ricca vengono espresse tramite il commento saccente „Oscar della bontà“, cioè la bontà tutta finta perché i poveri sanno che i ricchi non si preoccupano per niente di loro riconoscibile nella frase „Ma che pena vederti fare finta di piangere“ (23/24, 47).

„Ciapp'istess“ (17) è una delle due espressioni in milanese che si possono trovare nella canzone ed equivale a „Prendila com'è“ „ciappà“ in milanese vuol dire „prendere“ e „stess“ „stesso“ perciò dedurrei il senso di prendere con pazienza una cosa com'è. „Son s'cioppaa“ (18) è il secondo termine milanese e corrisponde a „sono scoppiato“, espressione colloquiale per „esplodere“. Il protagonista della canzone esplode di rabbia perché non può capire il comportamento decadente del ricco che gli fa pesare una sigaretta. Jannacci usa l'espressione anche in italiano (20) per essere comprensibile per il pubblico non-milanese. Osservando la lingua mi sono resa conto che Jannacci utilizza solo due espressioni in milanese. Ciò lo trovo interessante e mi spinge a proporre alcune ipotesi. Jannacci scrive proprio questi due termini in dialetto perché hanno a che fare con le emozioni e la rabbia. Esprimono allo stesso tempo anche la semplicità dell'io-narratore che riesce meglio ad esprimere i suoi pensieri e sentimenti in dialetto in quanto serve a dire le cose in

maniera più coinvolta, „più vicina al cuore“. „Ciapp'istess“ e „son s'cioppaa“ sono utilizzati quando il poveraccio chiama il ricco ad immedesimarsi nella sua situazione e quando il povero non si può spiegare perché il ricco gli fa pesare una singola sigaretta ed esplode quasi di rabbia. A parte le due espressioni milanesi, il testo è scritto in italiano popolare e familiare quando si pensa ai termini come „mi fa“ (9), „bersi“ (38), „cosa c'ho“ (33), „cosa te ne frega“ (39), „te“ al posto del „tu“ (12/13,) e nella morfosintassi c'è la semplificazione della negazione („c'ho più mani per...“, 26/27). L'influenza dell'inglese è testimoniata da „videogames“ (6) e „juke-box“ (6). „Cià“ è del linguaggio comune ed è una semplice introduzione ad un'esclamazione verso un interlocutore. C'è da notare che l'interlocutore è una figura fittizia e il dialogo è un soliloquio. Il testo è ricco d'intercalari come „eh“ (15, 16), „ohé“ (8), „ah“ (16) e „allora“ (29). La punteggiatura con i punti interrogativi, la domanda retorica e i punti di pausa sottolineano il concetto di un dialogo (tratti p.es.10-16 ecc.). La parola „pedalaggio“ (15) corrisponde a „scarpa“ in italiano ed è una cosiddetta metonimia tra pedale e scarpa, contigui nella loro funzione del „muoversi“. „Pedalaggio“ può essere anche un neologismo che è facilmente comprensibile in questo contesto.

9) Tema della sociopolitica „Lettera da lontano“

Lettera da lontano (Album: *Come gli aeroplani*), 2001. Testo e musica di Enzo e Paolo Jannacci

- 1 Lettera da lontano
- 2 Lettera da spedire con l'indice di una mano
- 3 Lettera scritta fuori dai denti
- 4 Lettera senza firma, lettera con pochi argomenti
- 5 Lettera scritta dal carcere
- 6 Lettera scritta da un minore
- 7 Lettera che non capisci
- 8 Se sei tu che non vivi o è lui che non muore.
- 9 Lettera di un cantante
- 10 Lettera profumata come quella di una vecchia amante
- 11 Lettera che ti penso
- 12 Più mi sembra senza senso.
- 13 Lettera che sembra una canzone d'amore
- 14 Lettera con i troppi diesis e pochissimo cuore
- 15 Lettera per Silvia Baraldini
- 16 Non servirà a niente, ma almeno saprà
- 17 Che le siamo vicini
- 18 Lettera per chi ha solo rimorsi
- 19 Lettera da leggere a voce alta
- 20 Ma a piccoli sorsi

- 21 Lettera piena di guai
 22 Lettera per chi era in guerra
 23 E di lettere non ne riceveva mai.
 24 Lettera per mio figlio
 25 Che mi ha guardato cantare come fossi io il figlio
 26 Lettera per mia moglie
 27 Che non ha avuto un marito, ha avuto solo le doglie
 28 Lettera a chi ha vissuto tutta la vita
 29 Accompagnato solo dalla sua miseria
 30 Dalla sua dignità, dalla sua morte
 31 Dalle sue emozioni
 32 Lettera che ha visto sparire insieme al sole
 33 Alla sua malattia, poco per volta
 34 Tutte le sue illusioni.
 35 Lettera a chi si rifiuta di accettare
 36 Comici, musicanti, poeti, medicastri
 37 Cantori di canzoni
 38 Lettera per il mio pianoforte
 39 Che è l'unico a non avermi fatto
 40 Uscire con tutte le ossa rotte.
 41 Lettera per il tempo
 42 Che a vent'anni nessuno ti dice che
 43 Vola via come un tipo particolare di vento
 44 Lettera a Vasco Rossi
 45 Mi piace sentirgli dire che oggi è spento.
 46 Lettera a chi ha avuto il coraggio
 47 Di sfidare assassini, bugiardi
 48 Solo mezzi imbroglioni
 49 Lettera consegnata a voce
 50 A tutta la gentile, normale, ipocrita
 51 Massa di rompicoglioni.

Osservazioni linguistiche „Lettera da lontano“

<u>Morfosintassi</u>	<u>Lessico</u>	<u>Figure stilistiche</u>	<u>Note aggiuntive</u>
- dislocazione a sinistra (23) - participio passato come modo impersonale: 1-7 ecc. - „che“ polivalente (42) - verbo fraseologico (39)	- scrivere fuori dai denti (3) - rompicoglioni (51)	- anafora (1-7, 13-15) - ellissi (1-6, 30/31, 33/34) - metafora (10) - antitesi (4, 14, 8) - isocolo (8, 21/22, 30/31) - interrogazione indiretta (18, 22, 28, 35, 46) - messa in rilievo (8) - asindeto (36/37)	-Silvia Baraldini (15) - Vasco Rossi (44)

		<ul style="list-style-type: none"> - enjambement (16/17) - anti-climax (47, 50) - iperbole (40) - sinestesia (19/20) - perifrasi (3) 	
--	--	---	--

Tab. 11: Canzone „Lettera da lontano“

Commento

„Lettera da lontano“ è il risultato di una co-produzione tra padre e figlio, anche lui musicista ed è una produzione abbastanza recente. La canzone tratta dei dispiaceri che si incontrano nell’arco di una vita e degli avvenimenti sociopolitici in Italia. Sociopolitica in quanto Jannacci nomina il caso di Silvia Baraldini. Un’italiana che fu attiva per i diritti umani dei neri, delle donne e contro l’apartheid. Di seguito venne arrestata a causa del suo attivismo politico comunista¹⁰⁰. Jannacci stesso parla al pubblico e cerca di motivare gli italiani ad uno spirito più critico. Si rivolge a loro per farli riflettere sulle azioni e sulle decisioni prese dai politici italiani e tenta di ribellarsi („Lettera a chi si rifiuta di accettare“, 35). Come si nota il testo è redatto in italiano con espressioni del registro popolare come „rompicoglioni“ (51) e ha in parte una somiglianza a una telegramma (1-7, ecc.) in quanto le frasi sono paratattiche e ellittiche dovuta alla mancanza d’un verbo. Inoltre il participio passato sottolinea la forma da telegramma perché sostituisce una frase subordinata e la accorcia.

Jannacci non parla soltanto ad un pubblico generale ma concretizza le persone a cui fa appello („mio figlio“ 24, „mia moglie“ 26, „Vasco Rossi“ 44). La canzone è ricca di allusioni contestuali e figure stilistiche il che può essere dedotto dalla tabella in alto. Faccio notare che anche questa canzone, così come „Parlare con i limoni“, contiene un elemento d’intertestualità quando Jannacci parla di Vasco Rossi che dice di essere spento (45). È una ripresa conforme al senso di una strofa in „Vivere“ dove Rossi¹⁰¹ canta „oggi voglio stare spento“. L’espressione „scrivere fuori dai denti“ (3) è da intendere come „parlare fuori dai denti“ però siccome una lettera non può essere altro che scritta, Jannacci l’ha adattata. „Parlare fuori dai denti“ equivale a „parlare

¹⁰⁰ Dettagli su Silvia Baraldini si trovano in: Dell’Arti, Giorgio/ Parrini, Massimo: *Catalogo dei viventi 2009*. Marsilio Editori spa, Venezia, 2008, p.122.

¹⁰¹ Più informazioni su Vasco Rossi in: Deregibus, Enrico: *Dizionario completo della canzone italiana*. Giunti Editore S.p.A., Firenze/Milano, 2006, p.403-406.

con chiarezza“ ed io mi sono domandata il senso letterale di questa locuzione. „Tra i denti“ è l'opposto di „fuori dai denti“ che corrisponde a „parlare senza dire niente“ e come possiamo vedere, tutte e due le locuzioni provengono dallo stesso campo semantico in quanto sono relazionate con una parte del corpo umano. Stilisticamente „fuori dai denti“ potrebbe essere vista come una perifrasi metaforica. La canzone rivela anche degli elementi di poesia poiché le righe fanno in parte rima.

I risultati dell'analisi sono esposti nel capitolo seguente che sarà la conclusione della tesi.

8. Conclusione

La sintesi dell'analisi consiste nel rilevare i fenomeni morfosintattici del milanese, dell'italiano lombardo e dell'italiano popolare/colloquiale secondo il loro grado di frequenza. Ho individuato tali categorie che mi sembravano importanti secondo la loro presenza nei testi musicali durante l'analisi. I fenomeni morfosintattici che ho potuto notare sono determinanti in quanto li paragono alla loro presenza descritta nella teoria ed inoltre ogni fenomeno è determinante per un registro o per una varietà della lingua italiana. I fenomeni elencati nella parte teorica sono universalmente noti dai linguisti e sono stati ormai fissati in diversi libri. Fungono come tratti caratteristici perché sono stati percepiti frequentemente. Schematizzo i fenomeni morfosintattici ed assegno a ciascuno di loro un valore di ricorrenza nelle diverse varietà di lingua e vedo così, di quale registro Jannacci si è servito più spesso.

Occorre dire che per la mia analisi ho scelto un corpus di testi relativamente ristretto se pensiamo alla quantità delle produzioni musicali di Jannacci che ammontano a quasi 160 canzoni e io ne ho scelto dieci. Conseguentemente si deve sempre tener presente che l'analisi è soltanto un tentativo di individuare nel miglior caso un nuovo fenomeno del milanese. A questo punto mi riferisco alla tabella 12 dove ho riassunto le mie osservazioni del corpus per fare vedere la frequenza e la presenza dei fenomeni morfosintattici del milanese, dell'italiano lombardo e dell'italiano popolare/colloquiale, in gran parte ritrovabili nelle canzoni ma anche alcuni nuovi.

Risultati dell'analisi: i fenomeni morfosintattici più frequenti nelle canzoni

	degemina- zione	canc.inter- vocalica	lughezza .voc.	accumula- zione di pronom.	chio > c	c > s	z > s.	one > un	forma apocop.
1.	X	X		X		X			X
2.	X		X	X	X	X		X	
3.	X			X					X
4.	X	X	X	X		X		X	
5.			X	X			X	X	X
6.	X	X	X	X				X	
7.									X
8.	X	X	X	X			X	X	X
9.			X						
10.									

	semplific. d. negaz.	lenizione intervoc.	posposi- zione d. negaz.	manc. della ditt	acc.di prep.	"che" poliva- lente	disloca- zioni	caduta lett. finale	f. verb. con agg.prep.
1.		X						X	
2.				X	X		X	X	X
3.					X	X		X	X
4.	X	X	X	X	X			X	
5.								X	
6.			X	X				X	
7.						X	X		
8.	X			X				X	
9.	X						X	X	
10.						X	X		

Tab. 12: Quadro sintetico dei fenomeni morfosintattici ritrovabili nelle canzoni

Basandomi sulla tabella sovraindicata do una risposta alla domanda di partenza in quanto vediamo i fenomeni morfosintattici più frequenti che ho trovato nelle canzoni di Jannacci.

- -à > -are / -aa > -ato: la cosiddetta lunghezza vocalica è presente in sei casi su dieci. Molto spesso succede che si ha la lunghezza vocalica quando si tratta di una forma apocopata del participio passato. Dato che non esiste una codificazione ufficiale del dialetto milanese, si può scrivere la desinenza “-ato”, a quanto ho osservato io, sia –à sia –aa. La seconda versione è quella che è risultata più frequente nel mio corpus di testi e così ho potuto verificare la mia ipotesi. Queste caratteristiche sono tratti tipici *dell’italiano colloquiale*.
- -one > -un: il cambiamento morfologico della desinenza “-one” si realizza nel *dialetto milanese* in “-un” (barbun, stradun, cansiun, educasiun, destinasiun, cartun, ecc.). Quest’osservazione l’ho individuata ritrovando queste peculiarità della lingua in cinque canzoni su dieci come si può dedurre dalla tabella in alto.
- -c > -s e -z > -s: fenomeno dovuto alla pronuncia milanese e alla lenizione di certe lettere come: piasée, vosava, visin, lasa, cansiun, educasiun, destinasiun ecc. (*dialetto milanese*).
- -chio > -c: la trasformazione della desinenza italiana “-chio” a “-c” in milanese occ, muc ecc. Quest’osservazione si basa sulla mia analisi che ho fatto durante lo studio del dialetto milanese. L’ho potuta notare specialmente nella canzone “El portava i scarp del tennis” (*dialetto milanese*).
- L’uso estremamente raro del passato remoto: solo una volta sono riuscita a trovare l’utilizzo del passato remoto (r.9 “Andava a Rogoredo”). La prevalenza dell’ imperfetto e del passato prossimo nelle canzoni conferma l’affermazione teorica. Scholz dichiara che nei corpora dialettali l’uso del passato prossimo in combinazione con l’imperfetto è molto frequente (*italiano settentrionale dialettale*).
- La mancanza della dittongazione si ritrova in quattro delle dieci canzoni ed è una caratteristica dei dialetti lombardi e perciò anche del *milanese*. È corrente che si dica “dü” al posto di “due” o “bun” al posto di “buono” ed è caratteristica tipica della pronuncia milanese.

- La degeminazione delle consonanti si ritrova nella pronuncia milanese ed è osservabile in sei canzoni. Inoltre testimonia una varietà diastratica più bassa come sarebbero *l'italiano popolare e dialettale*.
- La cancellazione intervocalica, tratto linguistico delle *varietà lombarde*, perciò anche del *milanese*, è notevole in quattro di dieci casi.
- Ben presente, ovvero in cinque delle dieci canzoni, (vede la tabella in alto per un confronto diretto) è la forma apocopata. Jannacci se ne serve spesso e tronca le parole per far coincidere il testo con la melodia e con il ritmo della canzone. Alcune canzoni (per es. "Parlare con i limoni") rivelano tracce poetiche dove il metro impone un determinante troncamento di parole. Ho potuto osservare in particolare un troncamento della terza persona plurale dell'indicativo presente (son, avean, s'enn fermà, t'hann, rideven, parlamm, semm, han ecc.). Lo stesso troncamento all'inizio di una parola, la cosiddetta aferesi, si nota in molte canzoni (cfr. tab. 2 – tab. 11, figure stilistiche). Jannacci se ne serve per adattare il testo alla melodia ed al ritmo della canzone (*italiano poetico da canzone*).
- La caduta della lettera finale, o l'apocope di finali esistenti in otto delle dieci canzoni, converge molte volte con le forme apocopate in quanto si tralasciano sia lettere che intere sillabe. (*italiano poetico da canzone*)
- La morfologia pronominale nelle canzoni di Jannacci si limita all'uso di lui/lei mentre sono prive di forme pronominali come „egli/ella“. Ho notato l'assorbimento di "le" in "gli" nella canzone "T'ho comprà i calzett de seda" quando dice "va quel li', el gh'ha compraa anca la stola" (12/13). La "traduzione" in italiano è "Guarda quello lì, le ha comprato anche la stola". In "Son s'cioppaa" troviamo l'uso di "te" per "tu" ("Capito, te che capisci, a volte capisci...te, per combinazione, cosa fumi, Marlboro?", 12/13). Sono alcuni tratti che testimoniano *l'italiano popolare* di cui Jannacci si serve. Dovuto all'ipotesi di Scholz¹⁰² che nel genere della canzone si trovino spesso dei tratti linguistici dell'informalità, l'uso del pronome di cortesia "Lei" è raro. A proposito della morfologia pronominale devo dire che ho osservato spesso l'accumulazione di pronomi. Rimando alla tabella in alto dalla quale si

¹⁰² Consulta Scholz, Arno: *Neo-standard e variazione diafasica nella canzone italiana degli anni Novanta*. Peter Lang GmbH, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main, 1998, p.244.

può dedurre che questa caratteristica è presente in sette delle dieci canzoni del mio corpus di testi. Posso quindi osservare che l'accumulazione di pronomi è, come accennato nella teoria, un tratto caratteristico del *dialetto milanese*.

- L'accumulazione di preposizioni è presente nel mio corpus di testo tre volte su dieci ed è una caratteristica della morfologia dei *dialetti lombardi* come il *milanese*. L'uso pleonastico delle preposizioni è più frequente nella lingua parlata che in quella scritta.
- Le forme verbali con l'aggiunta preposizionale passano per un tratto caratteristico per quanto riguarda il *dialetto milanese*. L'aggiunta di una preposizione ad un verbo (per es. scendere giù) rinforza l'espressività della parola. Possiamo trovare questa caratteristica in due delle dieci canzoni.
- La lenizione intervocalica come si può osservare in due casi su dieci ha a che fare con le realizzazioni fonetiche della pronuncia *milanese o lombarda*. Si pronunciano le vocali in maniera scempia ed attenuata.
- La semplificazione della negazione significa il tralasciare della particella avverbiale "no" ed è presente in tre di dieci canzoni. La riduzione della negazione passa per una caratteristica *dell'italiano popolare e dell'italiano colloquiale parlato*, cioè il registro informale anche di parlanti colti.
- La posposizione della negazione al verbo è presente in due di dieci canzoni e testimonia l'uso del *dialetto milanese*. È un tratto caratteristico della morfologia milanese. Solo in un caso nel corpus di testo si ha la negazione attraverso l'uso del „minga” nella canzone “M'hann ciamaaa”.
- Le dislocazioni sia a sinistra sia a destra si trovano in quattro canzoni in cui si ha tre volte la dislocazione a sinistra e una volta a destra. Sono frequenti *nell'italiano popolare*.
- Il che polivalente è presente in tre delle dieci canzoni ed è un tratto *dell'italiano popolare e colloquiale*. Le tre canzoni sono “Faceva il palo”, “Parlare con i limoni” e “Lettera da lontano”. Queste tre hanno in comune il fatto di non essere redatte interamente in dialetto milanese ma piuttosto in italiano popolare o colloquiale.
- Il cambiamento del ruolo originale della particella “ci” da avverbio di luogo ad un “ci” rafforzativo. Scholz gli attribuisce una funzione “attualizzante”. Penso a

“Son s’cioppaa” dove è presente più volte: “c’ho più le mani per chiedere, c’ho più le mani per spingere” (26/27), “cosa c’ho scritto di fronte...” (33). Anche in “Andava Rogoredo” è ritrovabile: “disse: „Vorrei un krapfen...non c’ho moneta” (9/10). Francesco Sabatini afferma che il suo uso nella lingua parlata colloquiale tende ad entrare nella scrittura a causa di motivi di grafia¹⁰³ (*italiano popolare*).

- La prevalenza dello stile parattatico può essere considerato come tratto *dell’italiano regionale settentrionale* ma, secondo me, anche dovuto al fatto che si tratti del genere testuale “canzone” che deve rispondere alle esigenze del ritmo e della melodia.

Si può dire che i tratti ritrovabili nelle canzoni di Jannacci sono vicini alle norme della lingua parlata che sottolineano l’ambito informale nel quale hanno luogo le storie cantate. Sono tutte tendenze che contribuiscono al registro dell’informalità in quanto la lingua è colloquiale, popolare e maggiormente anche dialettale. Dando una risposta alla domanda di partenza quale sia il ruolo del dialetto constato che il dialetto contribuisce ad un’espressività più autentica del contenuto in maniera che i destinatari si sentano più coinvolti emotivamente. In più, il dialetto e il registro dell’informalità evidenziano l’ambito quotidiano e le situazioni della vita quotidiana dove hanno luogo le vicende banali raccontate da Jannacci. I fenomeni morfosintattici in questo caso sono molto influenzati dal genere testuale “canzone” in quanto i sette criteri della linguistica testuale sono da adattare alla canzone. La modificazione dei criteri testuali che riguardano la canzone si trovano nel libro di Scholz¹⁰⁴. Di conseguenza ricordo che le dieci canzoni che ho scelto rappresentano l’insieme del genere testuale “canzone”, il continuum del dialetto milanese e le particolarità di Enzo Jannacci. Su questi tre fattori si basano le canzoni del cantautore milanese.

Le canzoni rivelano molto spesso il registro dell’uso quotidiano e vengono accettate anche quando è presente un registro molto informale (tratti del popolare, il “che polivalente”, le disclocazioni e riprese pronominali ecc.). La sintassi delle canzoni è sempre legata al loro carattere testuale dovuto sia a esigenze di melodia e di ritmo,

¹⁰³ Sabatini, Francesco: “l’italiano dell’uso medio: una realtà tra le varietà linguistiche italiane” in: Holtus, Günter/ Radtke, Edgar: *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*. Gunter Narr Verlag. Tübingen, 1985. p.154-184, 161.

¹⁰⁴ Scholz 1998: p.44-52.

sia a regole metriche. Tutto ciò condiziona la struttura sintattica dei testi del corpus e l'ordine verbale di una canzone, rispetto ai testi scritti in prosa. Le frasi sono parzialmente incomplete (vede fig. stilistica "ellissi"), le parole sono troncate (afesi, apocope) ed è qui che Jannacci si affida al "Weltwissen" del suo pubblico per intendere il contenuto.

In generale posso dire che le canzoni di Jannacci rivelano una sintassi molto vicina alla lingua parlata e le realizzazioni sintattiche sono adeguate allo stile informale dei testi. L'uso di parole congiuntive come "e", "poi" ecc. fanno sì che lo stile paratattico prevalga rispetto alle frasi subordinate. Il "che" polivalente, testimone di un ristretto vocabolario di base perciò attribuito al registro del substandard, è della simile frequenza come le dislocazioni, sia a sinistra che a destra, con la messa in rilievo di una parte frasale. C'è da notare che alla base del mio corpus di testi ho potuto notare una maggior presenza della dislocazione a sinistra rispetto a quella a destra. Le scelte linguistiche di Jannacci corrispondono ad un uso medio-basso della lingua italiana che è adatto per esprimere contenuti appartenenti all'informalità dei testi che danno un'immagine della vita quotidiana con i suoi "avvenimenti banali". Jannacci sfrutta i registri medio-bassi (italiano popolare, ital. regionale settentrionale, ital. colloquiale, dialetto milanese) per ottenere uno stile diretto e sincero con contenuti semplici. Il parlato nelle canzoni lo esprime Jannacci tramite passaggi di dialogo che si realizzano con locuzioni vocative, interiezioni, esclamazioni ed imperativi. Un interlocutore fittizio nei testi di Jannacci esprime l'impostazione dialogica che è collegata all'uso di domande dirette, ad una punteggiatura adatta alla situazione comunicativa e alle esclamazioni. Il grado di dialogicità è elevato dovuto alla recitazione spesso parlata delle canzoni.

Riguardando le produzioni musicali di Jannacci si può notare una grande varietà di temi e scopi. Da una parte ci sono quelle che hanno una funzione prevalentemente di divertimento, dall'altra parte vi è anche la presenza dei brani musicali che esprimono una critica.

Il lessico dipende strettamente dalle scelte degli autori e dalle loro predilezioni di stile, di registro, di varietà diatopica e di sottocodici dei quali si servono. Hanno una grande libertà di scegliere il grado di formalità o informalità anche se la loro scelta dipende, secondo me, sempre dal pubblico al quale vogliono arrivare. Di conseguenza si può dire che il lessico varia da autore a autore però nonostante tutto vedo un denominatore comune se si pensa alla produzione musicale italiana: la

maggior parte dei testi è vittima dell'italianizzazione. Dico con intenzione la parola "vittima" con una connotazione negativa perché è un peccato che il dialetto, un bene culturale, stia andando perduto. L'uso del dialetto nelle canzoni rivela la prossimità alla lingua parlata ed è anche, in combinazione con l'italiano, un tratto dell'uso mistilingue come fa anche Jannacci in "Faceva il palo" e "Sei minuti all'alba". Jannacci tratta nelle sue canzoni vicende quotidiane che vengono trasmesse in maniera più espressiva ed autentica quando le scrive in dialetto.

Come già accennato all'inizio della conclusione tento di individuare delle diverse varietà di lingua all'interno delle canzoni. Prendendo in considerazione i risultati che ho presentato nella tabella 12, che riguardano i fenomeni morfosintattici e gli elementi lessicali del corpus, mi permettono di assegnare a ciascuna delle canzoni diverse varietà di lingua per identificare di quali registri Jannacci si sia servito. Individuata la varietà di lingua di ciascuna canzone in base ai tratti morfosintattici, ho marcato la varietà di lingua tramite il carattere italico. Per dare un quadro sintetico delle varietà di lingua presenti nel corpus e per individuare un probabile collegamento tra registro e contenuto semantico, farò vedere il tema e la corrispondente varietà di lingua di ciascuna canzone in base alla tabella seguente (tab. 13).

Risultati dell'analisi: legame tra varietà di lingua e contenuto testuale

	ital.colloqu.	ital.popol.	ital.settentr.	ital.poetico	milanese
emarginazione					x
emarginazione					x
l'escluso	x	x			x
amore non ricambiato		x			x
guerra	x				x
disgrazia quotidiana					x
ignoranza della gente	x	x		x	
delusione					x
spaccatura poveri/ricchi	x	x			x

sociopolitica		x		x	
---------------	--	---	--	---	--

Tab. 13: Quadro d'insieme riguardando il legame tra varietà di lingua e tema della canzone

La prima tabella della conclusione, la tabella 12, serve ad attribuire ciascuna delle dieci canzoni secondo i loro tratti morfosintattici e lessicali ad una o più varietà di lingua. Una volta individuati i tratti morfosintattici prevalenti, ho tentato di accordarmi su quelle cinque varietà di lingua di cui tratti linguistici erano presenti nel corpus di testo. Sono venute fuori l'italiano colloquiale, l'italiano popolare, l'italiano settentrionale, l'italiano poetico (ossia l'italiano poetico adatto al genere testuale "canzone") e il dialetto milanese. In base alla prima tabella mi era possibile di creare la seconda tabella (tab. 13) dove combino al lato sinistro i temi dei dieci testi con le cinque varietà di lingua. Analizzando le canzoni di Jannacci mi sono resa conto che è stata la minima parte delle canzoni che erano facili da assegnare ad una singola varietà di lingua prevalente. Occorre dire di tenersi sempre presente che una varietà è solo un'idea fantasma così come anche per esempio "l'italiano standard" in quanto non si può mai limitare il costrutto linguistico essendo una cosa di perpetuo cambiamento e sviluppo.

Tuttavia ho dichiarato quattro delle dieci canzoni come "scritte in milanese" a causa della preponderanza di elementi lessicali e morfosintattici milanesi. Le prime due delle quattro hanno il tema dell'emarginazione, la sesta tratta della disgrazia quotidiana e l'ottava tratta della delusione. Se prendiamo in considerazione l'anno della loro pubblicazione, tutte le quattro sono state lanciate nell'arco di due anni, cioè dal 1964 al 1966. Questo periodo è l'inizio della carriera di Jannacci quando collabora con Gaber. Insieme introducono dei dialoghi dei problemi sociali, le discussioni banali, le delusioni e tutto ciò nella lingua parlata e nel dialetto milanese. Possiamo vedere che tutti gli argomenti che Jannacci tratta nella sue canzoni sono piuttosto tristi e ritrovabili nella vita quotidiana di una società. Sono tutti temi che sono ripercorribili e tramite le cinque registri di lingua viene rafforzata la loro espressione. I registri sono tutti del livello medio-basso, così semplici come anche i temi che esprimono e perciò vedo un effetto reciproco tra varietà di lingua e contenuto testuale e semantico. La simbiosi della varietà di lingua ed il contenuto fanno sí che il messaggio della canzone sia espresso in maniera azzeccata. L'uso del dialetto milanese corrisponde inoltre perfettamente all'effettivo uso della lingua

parlata, presente molte volte dovute alle situazioni comunicative all'interno delle canzoni.

Se le canzoni dialettali non fossero scritte in milanese, il messaggio sarebbe stato diverso sia da parte di Jannacci come emittente che da parte dei suoi destinatari. In generale l'espressione dialettale provoca emozioni da parte del destinatario perché se il messaggio stesso di Jannacci è più diretto e senza fronzoli a causa del dialetto, l'emotività è più alta da parte del pubblico. La distanza tra Jannacci artista ed il suo uditorio quando si esprime in dialetto è più vicina supposto che i destinatari siano milanesi e capiscono le espressioni in un senso congruente. Così come il dialetto può da una parte creare prossimità col pubblico, dall'altra parte può anche avere un effetto di distanza. L'effetto di distanza può esserci quando il pubblico non è milanese e non è capace di capire il senso pieno di alcune espressioni in dialetto. Di conseguenza si hanno quelli che non capiscono il milanese e vengono esclusi dal mondo linguistico milanese come può succedere in ogni ambiente culturale. Quindi si possono individuare due lati dell'effetto del dialetto ossia uno che include i destinatari, l'altro che li esclude. A questo livello si può osservare la funzione emotiva ed affettiva del dialetto perché se i destinatari si sentono inclusi/esclusi a causa di una prossimità/distanza con l'artista, Jannacci gli riesce simpatico/antipatico. Perciò vedo il dialetto carico di valore affettivo ed emotivo. Per padroneggiare una lingua integralmente non basta conoscere le parole e la grammatica. C'è questa parte della semantica che non si può imparare, se la deve "sentire" per comprendere una lingua in senso pieno. Proprio la semantica apporta una sostanza affettiva ed emotiva di una lingua. Essa rende possibile percepire una cosa in due o più sensi, per esempio un'espressione dialettale in milanese per milanesi ha un altro effetto che per gente che proviene da un'altra zona geografica, da un altro ambito culturale ecc. Manca appunto una piccola "percentuale" alla gente "non-milanese" per capire il milanese nello stesso senso come lo esprime Jannacci. Questa "percentuale" è per me proprio l'elemento semantico che non si può mai imparare poiché se lo deve "sentire". La "percentuale" non è uno "spazio vuoto" ma viene riempito con una coscienza diversa dal milanese dovuta al fatto di essere proveniente da un altro ambito sia regionale, culturale ecc. Lo "spazio vuoto" è marcato da regionalismi che rivelano una marcatezza diatopica, diversa da regione a regione.

Come possiamo vedere l'interpretazione testuale si basa su diversi livelli che dipendono dalla "conoscenza individuale". La "conoscenza individuale" è il sapere

che ciascun individuo apporta e sul quale si basano le interpretazioni soggettive. La “conoscenza individuale” è formata dalla provenienza, dalla cultura e dal grado d’istruzione in quanto rende possibile capire certe allusioni e riferimenti all’interno delle canzoni di Jannacci.

Nelle altre sei canzoni si ha una commistione di codici come si può vedere in base alla tabella 13. Il loro testo contiene al minimo due o tre varietà di lingua diverse in quanto riscontro delle realizzazioni sia in dialetto che in italiano nell’ambito di una canzone. Alludo a “Faceva il palo” (“perché vederci non vedeva un autobotte, però sentirci ghe sentiva un accident”, 15/16), a “Andava a Rogoredo” (“Andava a Rogoredo, cercava i suoi danée, girava per Rogoredo e vosava come un strascee”, 12-14) e a “Son s’cioppaa” (“Ah, mi fa capire con un gesto che è l’ultima,eh. Ciapp’istess...ciapp’istess. Son s’cioppaa, son s’cioppaa, son s’cioppaa”, 16-18). In base a questi tre esempi si vede molto bene l’equilibrio tra dialetto e italiano quando Jannacci comincia in italiano e finisce la frase con la parte dialettale. Si tratta del mistilinguismo che viene ottenuto in generale tramite la presenza di diverse lingue in un testo.

Nelle canzoni di Jannacci il mistilinguismo trova la sua realizzazione con l’uso di espressioni e sintagmi per esempio da una parte in italiano e dall’altra parte in dialetto o viceversa. Il mistilinguismo di Jannacci non si realizza solo nell’ambito di una canzone intera ma anche all’interno delle strofe e delle frasi come si può vedere in base agli esempi. L’uso mistilingue arricchisce il livello linguistico all’interno di una canzone in quanto fa sí che le diverse varietà di lingua siano contenute in un testo come anche in una strofa. Il parlato mistilingue coincide con il cosiddetto “code-mixing” che è la mistione di due codici diversi all’interno della frase e può essere considerato come *intrafrasale*. Il contatto dell’italiano e del dialetto milanese presente nel corpus è possibile a causa delle loro strutture sintattiche simili perché ogni elemento di un codice può essere scambiato con l’elemento dell’altro¹⁰⁵.

Le informazioni generali sul mistilinguismo parlano sempre degli inserti dialettali, regionali ecc. nell’italiano standard ossia si tende sempre vedere la lingua standard come base e le espressioni di altre lingue o varietà come elementi che arricchiscono la lingua base. Questo tentativo come la maggior parte delle definizioni dell’uso mistilingue parte sempre dalla base dell’italiano ma io prendo un altro punto di

¹⁰⁵ Sobrero/Miglietta 2006: p.170/171.

partenza adatto al mio corpus di testo. La lingua base per il mio corpus di testo è il dialetto milanese e gli elementi con cui si mescola sono l'italiano colloquiale, l'italiano popolare, l'italiano settentrionale e l'italiano poetico. Quindi il mistilinguismo può essere visto per lo meno da due lati diversi con due lingue base diverse. Si deve definire qual'è la "direzione" (lingua base) dalla quale si parte.

Questa componente è molto determinante per la mia analisi in quanto il corpus è composto in gran parte di testi mistilingue e dialettali. Tuttavia devo menzionare che nella canzone "Son s'cioppaa" si può individuare un mistilinguismo che parte dall'italiano al milanese in quanto Jannacci inserisce due espressioni milanesi ("son s'cioppaa", "ciapp'istess") in un testo italiano del registro colloquiale e popolare. Gli inserti di diverse varietà di lingua, non importa se regionali, dialettali o standard possono dare al testo un impronto espressivo e l'inatteso cambiamento di codice può essere visto come segno stilistico caratteristico per l'autore o personaggi.

Proprio l'uso del mistilinguismo lo vedo come uno dei tratti caratteristici di Enzo Jannacci sempre in riferimento al mio corpus esaminato. In generale posso constatare l'osservazione che Jannacci usa molto di più il dialetto per quanto riguarda le canzoni degli anni Sessanta che quelle recenti. Sette canzoni del corpus sono nate proprio in questo periodo (dal '64-'66) e in tutte le sette abbiamo l'uso dialettale che prevale mentre nelle altre tre canzoni, una dell'85, dell'87 e del 2001 i tratti in dialetto milanese sono scarsi e domina decisamente l'italiano colloquiale e popolare.

Faccio l'ipotesi che Jannacci si doveva adattare al suo pubblico che era all'inizio della sua carriera un uditorio milanese, capace di capire i testi dialettali. Coll'andare del tempo, Jannacci diventò sempre più famoso in tutta l'Italia e le sue canzoni si diffusero anche sul livello nazionale, non più regionale come dagli anni Sessanta agli anni Settanta. Jannacci può essere considerato come cantautore nazionale in quanto adatta i suoi testi al pubblico di tutta l'Italia e non come prima che lo esclude in un certo modo servendosi spesso del dialetto milanese. Se si pensa alle produzioni musicali dell'85, dell'87 e del 2001 non si trova più un'abbondanza tale di parole dialettali come nei testi precedenti. Quest'osservazione confermerebbe quindi lo sviluppo linguistico dell'italianizzazione dei dialetti. La tendenza di utilizzare sempre di più un dialetto italianizzato è secondo me un adattamento di Jannacci al suo pubblico che era inizialmente (anni Sessanta) segnato dai giovani milanesi

intellettuali che capivano il dialetto. Nel corso del tempo l'uditorio di Jannacci si estendeva sul livello nazionale.

Per essere trasparente aggiungo la tabella 14 che indica la quantità delle figure stilistiche delle 10 canzoni. In base alla tabella si può vedere se esiste un collegamento tra la quantità delle figure stilistiche e le cinque varietà di lingua ritrovate nei corpus. Poiché sappiamo in base alla tabella 13, quale canzone contenga quale/i varietà di lingua, possiamo dedurre un eventuale legame tra livello stilistico e varietà della canzone.

Risultati dell'analisi: legame tra repertorio di figure stilistiche e varietà di lingua

varietà d. canzone	mil	mil	coll/pop/mil	pop/mil	coll/mil	mil	coll/pop/poet/sett	mil	coll/pop mil	pop/poet
figure stilistiche	8	2	5	7	9	6	13	9	17	13

Tab. 14: Quantità di figure stilistiche a canzone, segnata dalle varietà linguistiche comprese

Secondo l'analisi quantitativa delle figure stilistiche nelle canzoni si può dedurre il valore poetico e stilistico delle canzoni. Per dare una risposta alle domande di partenza in quale misura siano presenti figure stilistiche prendo in considerazione sia la tabella 13 che mostra le varietà di lingua di ciascuna canzone e la tabella 14 che indica il numero delle figure stilistiche. Si può dire che le tre canzoni con il numero più elevato per quanto riguarda le figure stilistiche sono le stesse tre canzoni che non sono state pubblicate negli anni Sessanta ma nell'85, nell' 87 e nel 2001. In più hanno in comune di non contenere un elemento del dialetto milanese. Perciò si può desumere che i testi redatti in milanese durante gli anni Sessanta rivelano un numero minore di figure stilistiche che quelle più "recenti". Questo fatto ha a che fare con le situazioni comunicative all'interno delle canzoni: le canzoni in dialetto riproducono dialoghi e conversazioni "da strada" nell'italiano di livello basso-medio. Per trasmettere meglio le conversazioni, Jannacci si serve di un italiano adatto alle esigenze dell'enunciato espresso nelle canzoni altrimenti non corrisponderebbero più al mondo reale. Posso dire, rispondendo ad un'altra domanda di partenza, che è presente un collegamento dal punto di vista stilistico e retorico tra i diversi registri di lingua poiché il registro si adatta sempre al contenuto che è da trasmettere. Per

esempio se all'interno si trovano passaggi in forma dialogica non possono essere comunicati che da una varietà di lingua molto vicina al parlato (ital. popolare, colloquiale, milanese ecc.).

La stessa applicazione della varietà linguistica al contenuto è presente in altre canzoni del corpus. "Parlare con i limoni" e "Lettera da lontano" rivelano in particolare tratti poetici come per esempio le strofe che fanno rima e seguono un determinante schema di rima. Al livello sintattico troviamo gli enjambements deducibili dalle tabelle di ciascuna canzone. Di nuovo si può notare che le canzoni più attuali rivelano più tratti di poesia che quelle scritte in milanese. Però come motivo non vedo la componente della loro vedo un'altra situazione comunicativa all'interno delle canzoni perché quelle scritte in dialetto rappresentano spesso un dialogo fittizio, conversazioni nella lingua parlata mentre le altre due sono monologhi. Si hanno quindi altre esigenze stilistiche che dipendono dalla situazione comunicativa che viene imitata. Per dare una risposta alla domanda di partenza di individuare possibili tratti di poesia posso dire che nella lingua parlata quando Jannacci riproduce una conversazione non si hanno dei tratti poetici perché non corrisponderebbe alla realtà dove non ci sono tratti poetici nella conversazione quotidiana. Quindi vediamo che l'esistenza di tratti poetici dipende in questo caso dal genere testuale e le esigenze linguistiche, semantiche ecc. che richiede.

L'assegnazione delle canzoni a diversi registri di lingua mi era possibile a causa di un'analisi morfosintattica, lessicale e stilistica. L'insieme degli aspetti morfosintattici, lessicali e stilistici mi ha dato la possibilità di rilevare determinati tratti tipici di diversi registri. Individuando i tratti morfosintattici più frequenti (tab. 12) ho stabilito cinque diverse varietà di lingua che dominano il mio corpus di testo. Mettendo in relazione il tema e il/i registro/i di ciascuna canzone (tab. 13) potevo fare alcune ipotesi su un possibile collegamento tra contenuto testuale e soggetto. In base alla quantità di figure stilistiche e la/le varietà di lingua (tab. 14) di ciascuna canzone potevo dedurre la ricchezza di mezzi stilistici e allo stesso tempo prendere in considerazione la varietà di lingua della canzone.

Tutti questi tipi di analisi mi permettono di delineare un determinante concetto linguistico compreso nelle canzoni di Enzo Jannacci. Sono fondamentalmente cinque fattori che erano da dedurre dal mio corpus di testo. Si ha maggiormente *l'uso mistilingue*, cioè inserti da altri registri del repertorio linguistico italiano insieme con il

dialetto milanese. La base linguistica di Jannacci era all'inizio della sua carriera il dialetto milanese ma col passare del tempo, potevo notare un *uso dialettale più scarso* per quanto riguarda le canzoni più recenti del corpus analizzato. Inoltre mi sono accorta di un *cambiamento tematico* delle canzoni in quanto prima erano molto più vicine ai soggetti banali e semplici della vita quotidiana. La quotidianità c'è ancora ma Jannacci pone comunque la sua attenzione su argomenti più impegnativi come la sociopolitica rispetto a prima quando erano dialoghi da strada con conversazioni "leggere". La risposta alla domanda di partenza se esista un effetto reciproco tra varietà di lingua e contenuto è che *l'effetto reciproco* tra varietà di lingua e contenuto testuale/semantico e situazioni comunicative all'interno delle canzoni funge anche come tratto caratteristico della lingua di Jannacci. Tramite la sintesi di varietà e contenuto, il messaggio testuale viene trasmesso ed espresso il più autentico possibile. Prendendo sempre in considerazione le dieci canzoni si può dire che si trovano pochi elementi di poesia. È un'osservazione comprensibile se si pensa alle situazioni di enunciazione all'interno delle canzoni che sono vicine ai dialoghi "di strada" dove elementi poetici turberebbero le esigenze richieste. Il numero scarso dei tratti poetici però non ha niente a che fare con il repertorio retorico e stilistico che è presente. Dal punto di vista retorico possiamo trovare delle figure sufficienti, deducibili sia dalle tabelle di ciascuna canzone sia dalla tabella 14. Secondo loro si può dire che il corpus dispone certamente di una *stilistica prevalentemente retorica e meno poetica*.

9. Zusammenfassung

Im Zuge der vorliegenden Arbeit ist auf die verschiedenen Sprachregister, die in den Liedertexten von Enzo Jannacci enthalten sind, eingegangen worden. Ziel dieser analytischen Erörterung war es, eine gewisse Anzahl an Register, die am häufigsten im ausgewählten Textkorpus im Umfang von zehn Liedern vorkommen, herauszufiltern und Gründe für deren Verwendung festzustellen. Zur Bestimmung der unterschiedlichen Sprachregister wurde das Hauptaugenmerk auf die morfosyntaktische, lexikalische und stilistische Ebene gelegt. Anhand von Tabellen zu den jeweiligen Liedern, die die Analysekriterien übersichtlich darstellen, konnten in weiterer Folge die fünf linguistischen Register, von denen Jannacci hauptsächlich Gebrauch macht, eruiert werden. Jannacci schreibt im *italiano colloquiale*, *italiano popolare*, *italiano regionale settentrionale*, *italiano poetico* und im mailänder Dialekt. Dem Künstler ist jener Dialekt sehr vertraut, da Jannacci zwar Vorfahren aus Apulien hat, in Mailand aber bereits geboren wurde. Er entdeckte seine Liebe zur Musik schon während seines Medizinstudiums und seiner Ausbildung zu einem der besten Kardiologen in ganz Italien, doch widmete er sich mit zunehmendem Alter immer mehr seiner Leidenschaft, der Interaktion mit Menschen.

Die Auftritte und die Inszenierungen seiner Lieder können keineswegs mit jenen anderer Kollegen verglichen werden, da sich Jannacci durch den sogenannten Verfremdungseffekt auszeichnet. Durch anormale Gesten, abruptes Schweigen, schrilles Gelächter und den Gebrauch seiner Stimme als Musikinstrument nehmen seine Darstellungen groteske Züge an. Er behandelt hauptsächlich alltägliche und trauriggestimmte Themen der kleinen mailänder Leute, die in ihrem Leben mit gesellschaftlicher Ausgrenzung, der divergierenden Kluft zwischen Arm und Reich, Enttäuschungen und Schicksalsschläge konfrontiert sind. Doch im Laufe der Analyse konnte sowohl eine Veränderung der Themenbereiche als auch eine Veränderung ihrer sprachlichen Realisierung festgestellt werden. Am Beginn seiner Karriere in den 60er Jahren als er mit Giorgio Gaber kollaborierte, instrumentalisierte er banale Dialoge und seichte Gespräche während er sich in den späteren Jahren anspruchsvolleren Angelegenheiten, die mit Politik und kritischer Gesellschaftsbetrachtung in Verbindung stehen, widmet. Er vernachlässigt dennoch

nicht den Bezug zur „Alltäglichkeit“ nur wird jener durch andere Diskussionen und Schwerpunkte zur Sprache gebracht.

Die trivialen Inhalte der anfänglichen Lieder fordern ein anderes Sprachregister als jene mit anspruchsvolleren Angelegenheiten. Daher schreibt Jannacci zu Beginn noch vermehrt im Dialekt, den er im Laufe seiner Produktionen immer seltener anwendet. Die Rolle des Dialekts in den Liedern Jannaccis nimmt zwei unterschiedliche Funktionen ein. Einerseits hat er eine das Publikum einbeziehende Wirkung, andererseits eine es ausschließende. Es bedarf der Erklärung dass jene Empfänger, die ebenso wie Jannacci des mailändischen Dialekts mächtig sind, in die Verständnisswelt Jannaccis einbezogen werden und jene, die aus unterschiedlichen Gründen den mailändischen Dialekt nicht beherrschen, ausgeschlossen werden. Dem Dialekt kann demnach eine affektive und emotionale Komponente zugesprochen werden. Es konnte ein umso häufiger Gebrauch von Varietäten des Italienischen innerhalb eines Liedes, gar eines Satzes, verzeichnet werden. Das Phänomen nennt man „mistilinguismo“ und konnte der linguistischen Analyse des Textkorpus entnommen werden. Jannacci gelingt es, tiefgründige Probleme und tragische Missstände der italienischen Gesellschaft auf eine direkte, polemische, unverblünte und scharfsinnige Art auszudrücken sodass man am ehesten zu Tränen als zum Lachen gerührt ist.

An dieser Stelle verweise ich auf den deutschen Gesellschaftskritiker Kurt Tucholsky, der behauptete, dass Sprache als Waffe gesehen werden kann- und genau jenes Gewicht messe ich auch der spitzen Zunge Jannaccis bei. Seine Sprache ist derartig scharfsinnig und teilweise voller bitterer Ironie sodass sie verletzlich und haargenau wunde Punkte trifft, über die in Gesellschaften nicht gerne gesprochen wird. Botschaften, die er in den Liedern ausdrückt, sind meist tiefgründiger als sie auf den ersten Blick erscheinen mögen. Infolge dessen gibt es mehrere Interpretationsebenen, die in Verbindung mit dem sogenannten individuellen „Vorwissen/conoscenza individuale“ stehen. Das Vorwissen, das jeder Mensch mit sich bringt, besteht aus mehreren Komponenten wie beispielsweise Herkunft, Kultur, Bildungsniveau. Auf jenem basieren die individuell unterschiedlichen und subjektiven Interpretationsebenen, die für die Auffassung der Liedertexte Jannaccis entscheidend sind. Das Vorwissen erlaubt, Andeutungen und Verweise seitens des Künstlers in den Texten einerseits zu bemerken und andererseits Anspielungen als solche wahrzunehmen.

Zwischen der linguistischen Ausdrucksweise und den Themen der Lieder konnte ein reziproker Zusammenhang festgestellt werden. Sie beeinflussen sich gegenseitig da das Sprachregister der Thematik des Liedes angepasst wird. Die Thematik erhält wiederum nur ihre authentische Schilderung wenn die Ansprüche, die die interne Kommunikationssituation stellt, erfüllt sind. Jannacci machte von fünf unterschiedlichen Registern Gebrauch um die Kommunikationssituationen und deren linguistische Anforderungen innerhalb der Lieder realitätsgetreu wiederzugeben. Aufgrund der großteils "banalen" Angelegenheiten, die Jannacci thematisiert, konnten nur wenige poetische Züge bemerkt werden. Dies bedeutet jedoch nicht, dass die Liedertexte des Textkorpus keine stilistische Anreicherung aufzeichnen sondern, dass ihre stilistische Ausfeilung zu Gunsten der Rhetorik und nicht zur Poesie ist.

10. Bibliografia

10.1 Libri

AMMON, Ulrich: *Language-Variety/Standard Variety- Dialect*. in: *Sociolinguistics. Soziolinguistik. Band 3.1*. Walter de Gruyter. Berlin, New York, 1987.

ANTONELLINI, Michele: *Non solo canzonette. Temi e protagonisti della canzone d'autore italiana*. Bastogi Editrice Italiana srl. Foggia, 2002.

AVIOLO, Francesco: *Lingue e dialetti d'Italia*. Carocci editore S.p.A. Roma, 2009.

BAASNER, Frank: *Poesia cantata. Die Textmusik der italienischen Cantautori*. Max Niemeyer Verlag. Tübingen, 1997.

BALDAZZI, Gianfranco: *La canzone italiana del Novecento*. Newton Compton editori s.r.l. Roma, 1989.

BECCARIA, Gian Luigi: *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*. Giulio Einaudi editore s.p.a. Torino, 2004.

BERETTA, Claudio/ COMOLETTI, Cesare: *Dizionario milanese*. Antonio Vallardi Editore s.u.r.l. Milano, 2001.

BERRUTO, Gaetano: *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*. Carocci editore S.p.A. Roma, 2000.

BOCHMANN, Klaus: *Regional-und Nationalitätensprache in Frankreich, Italien und Spanien*. VEB Verlag Enzyklopädie. Leipzig, 1989.

BORGNA, Gianni: *Storia della canzone italiana*, Mondadori. Milano, 1985.

BRECHT, Bertolt: *Gesammelte Werke - Schriften zum Theater 2*. Band 16, Suhrkamp. Frankfurt am Main, 1967. S. 661-707.

BRECHT, Bert: *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*. Suhrkamp. Frankfurt am Main, 1957.

BRECHT, Bert: *Kleines Organon für das Theater*. Suhrkamp. Frankfurt am Main, 1948.

BRECHT, Bert: *Schriften zum Theater 3*. 1933-1947. Suhrkamp. Frankfurt am Main, 1963.

BRINKER, Klaus: *Linguistische Textanalyse- Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*. Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. Berlin, 2010.

BUCCINI, Maria/ COMOLETTI Cesare: *A Milano si parla così*. Antonio Vallardi Editore s.u.r.l. Milano, 2001.

BUßMANN, Hadumod: *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Alfred Kröner Verlag. Stuttgart, 2002.

CHERUBINI Francesco: *Vocabolario milanese italiano*. Rusconi Immagini. Milano, 1983.

CHIELLINO, Carmine/ MARCHIO, Ferdinando/ RONGONI, Giocondo :*Italien*. Verlag C.H. Beck. München, 1989.

COMOLETTI, Cesare: *La Lengua de Milàn*. Edizioni Selectra s.r.l. Pavia, 2002a.

COMOLETTI, Cesare: *A Milán se scriv inscì*. Edizioni Selectra s.r.l. Pavia, 2002b.

COMOLETTI, Cesare: *I Vèrbi de Milán*. Edizioni Selectra s.r.l. Pavia, 2002c.

CORTELAZZO, Michele A.: *Italiano d'oggi*. Esedra Editrice s.r.l. Padova, 2000.

CORTELAZZO, Manlio: *Avviamento critico allso studio della dialettologia italiana. Lineamenti di italiano popolare*. Volume III. Pacini Editore. Pisa, 1976.

CORTELAZZO, M./ MARCATO, C./ DE BLASI, N./ CLIVIO, G.P.: *I dialetti italiani*. In: *La nostra lingua- Biblioteca storica di linguistica italiana*. Unione Tipografico-Editrice-Torinese. Torino, 2002.

COVERI, Lorenzo/ VECCHIONI, Roberto/ TONDELLI, Vittorio: *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*. Interlinea srl edizioni. Novara, 1996.

D'ACHILLE, Paolo: *L'italiano contemporaneo*. Il Mulino. Bologna, 2003.

DARDANO, Maurizio/ TRIFONE, Pietro: *La lingua italiana*. Nicola Zanichelli S.p.A. Bologna, 1985.

DE BEAUGRANDE, Robert-Alain/ DRESSLER, Wolfgang Ulrich: *Einführung in die Textlinguistik*. Max Niemeyer Verlag. Tübingen, 1981.

DE MAURO, Tullio/ LODI, Mario: *Lingua e dialetti*. Editori Riuniti. Roma, 1993.

DE SAUSSURE, Ferdinand: *Cours de linguistique générale*. Éditions Payot. Paris, 1972.

DELL'ARTI, Giorgio/ PARRINI, Massimo: *Catalogo dei viventi 2009*. Marsilio Editori spa. Venezia, 2008.

DEREGIBUS, Enrico: *Dizionario completo della canzone italiana*. Giunti Editore S.p.A. Firenze/Milano, 2006.

DEVOTO, Giacomo/ GIACOMELLI, Gabriella: *I dialetti delle regioni d'Italia*. RCS Sansoni Editore S.p.A., III edizione Tascabili Bompiani. Milano, 2002.

FIORI, Umberto: *Scrivere con la voce*. Unicopli. Milano, 2003.

GINSBORG, Paul: *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*. Giulio Einaudi editore s.p.a. Torino, 1989.

GINSBORG, Paul: *L'Italia del tempo presente. Famiglia, società civile, Stato. 1980-1996*. Giulio Einaudi editore s.p.a. Torino, 1998.

GIOCONDI, Michele: *Dizionario dei sinonimi e dei contrari*. G.D'Anna Casa editrice S.p.A. Firenze, 2002.

GIORNATE DI STUDI ROMANZI. Sezione di italianistica. Atti. Pavol Stubna, AnaPress. Bratislava, 2009. p.23-116.

GLÜCK, Helmut: *Metzler Lexikon Sprache*. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung. Stuttgart, 1993.

GRASSI, C. / SOBRERO, A. A./ TELMON, T.: *Introduzione alla dialettologia italiana*. Gius. Laterza & Figli S.p.A. Roma-Bari, 2003.

HOLTUS, Günter/ METZELTIN, Michael/ SCHMITT, Christian: *Lexikon der Romanischen Linguistik (LRL)*. Band IV. Max Niemeyer Verlag. Tübingen, 1988.

I GRANDI DIZIONARI D'ITALIANO GARZANTI. Garzanti Editore S.p.A. Milano, 2002.

IL NUOVO CANZONIERE ITALIANO DAL 1962 AL 1968 , Gabriele Mazzotta Editore. Milano, 1978.

JANNACCI, Enzo: *Poetastrica – Canzoniere ragionato*. Giulio Einaudi Editore s.p.a. Torino, 2005.

JONA, Emilio/ STRANIERO, Michele L.: *Cantacronache- Un'avventura politico-musicale degli anni Cinquanta*. CREL Centro Regionale Etnografico Linguistico, Torino, 1996.

KURZWEIL Helga: *La canzone d'autore sul modello Battisti- Mogol: una simbiosi eccezionale fra musica e parole* , 2007. (DLW 1268)

LA PICCOLA TRECCANI. *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti. Volume XXIII*. Istituto Poligrafico dello Stato. Roma, 1951.

LA PICCOLA TRECCANI. *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti. Volume VI, INTERF-MAE*. Istituto Poligrafico dello Stato. Roma, 1995.

- LA PICCOLA TRECCANI. *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*. Volume VII, MAF-NAP. Istituto Poligrafico dello Stato. Roma, 1995.
- LIPERI, Felice: *Storia della canzone italiana*. RAI-Eri Radiotelevisione Italiana. Editoria e Libreria. Roma, 1999.
- LOPORCARO, Michele: *Profilo linguistico dei dialetti italiani*. Gius. Laterza & Figli Spa. Bari, 2009.
- MAIDEN, Martin: *Storia linguistica dell'italiano*. Il Mulino. Bologna, 1998.
- MAMMARELLA, Giuseppe: *L'italia contemporanea. 1943-2007*. Società editrice il Mulino. Bologna, 1974.
- MARCATO, Carla: *Dialetto, dialetti e italiano*. Il Mulino. Bologna, 2002.
- MARCATO, Carla: *Dialetto, dialetti e italiano*. Il Mulino. Bologna, 2007.
- MATERAZZI, Luigi: *Italienische Landeswissenschaft. Aspetti dell'Italia del Novecento. WS 2007-2008*. Facultas Universitätsverlag. Wien, 2007.
- METZELTIN, Michael: *Diskurs-Text-Sprache. Eine methodenorientierte Einführung in die Sprachwissenschaft für Romanistinnen und Romanisten*. Praesens Verlag. Wien, 2008.
- MIONI, Alberto M.: *Italiano tendenziale: osservazioni su alcuni aspetti della standardizzazione*. In: A.A.V.V.: *Scritti linguistici in onore di Giovan Battista Pellegrini*. Volume I. Pacini Editore. Pisa, 1983. p.495-517.
- MONTANELLI, Indro/ CERVI, Mario: *L'Italia degli anni di piombo. 1965-1978*. RCS Libri S.p.A. Milano, 1991.
- MORTARA GARAVELLI, Bice: *Manuale di retorica*. Tascabili Bompiani. Milano, 2008.
- PAVIA, Luigi: *Sulla parlata milanese e i suoi connessi*. Lampi di stampa, Milano, 2001.
- PELI, Santo: *La Resistenza in Italia. Storia e critica*. Giulio Einaudi editore s.p.a. Torino, 2004.
- ROSSI, Leonardo/ MARONGIU, Paola: *Breve storia della lingua italiana per parole*. Edmond Le Monnier, Firenze, 2005.
- SABATINI, Francesco: *"l'italiano dell'uso medio: una realtà tra le varietà linguistiche italiane"* in: HOLTUS, Günter/ RADTKE, Edgar: *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*. Gunter Narr Verlag. Tübingen, 1985. p.154-184.

SANGA, Glauco: *Dialettologia lombarda- Lingue e culture popolari*. Aurora Edizioni. Pavia, 1984.

SCHOLZ, Arno: *Neo-standard e variazione diafasica nella canzone italiana degli anni Novanta*. Peter Lang GmbH, Europäischer Verlag der Wissenschaften. Frankfurt am Main, 1998.

SCHWEIGHOFER, Ingrid: *Il contributo della canzone italiana alla glottodidattica attuale- due cantautori in confronto*. Wien, 2010. (DSW 1052)

SERIANNI, Luca: *Grammatica italiana*. UTET Libreria. Torino, 1991.

SOBRERO, A.A./ MIGLIETTA, Annarita: *Introduzione alla linguistica italiana*. Gius. Laterza & Figli S.p.A. Roma-Bari, 2006.

STEAMACCIONI, Alberto: *Storia d'Italia. 1861-2006*. Editori Riuniti, Roma, 2006.

TONANI, Elisa: *Storia della lingua italiana e storia della musica*. Franco Cesati Editore. Firenze, 2005.

10.2 Fonti internet

- <http://parole.virgilio.it/parolecgi/ControlServletParole> 4.11.2010
- http://it.lingostudy.de/exec/SID_FyxKXKwtYp9Mw36S4mKe9JFCczGd 4.11.2010
- <http://www.senzaparole.de/?p=330> 4.11.2010
- http://www.giuseppecirigliano.it/La_guerra_di_Piero.htm 4.11.2010
- http://www.abbm.it/dizionario_della_musica.html 4.11.2010
- <http://cronologia.leonardo.it/storia/tabello/tabe1557.htm> 4.11. 2010
- http://www.antiwarsongs.org/do_search.php?lang=it&idartista=100&stesso=1 4.11.2010
- <http://www.sergioendrigo.it> 7.11.2010
- <http://www.italianissima.net/testi/laguepi.htm> 7.11.2010
- http://www.testicanzone.com/10933/Il_Ragazzo_Della_Via_Gluck.html 7.11.2010
- <http://www.morandimania.it/newsite/discografia/search/TestiBrani/ceraunragazzo.html> 7.11.2010
- http://testicanzoni.superba.it/testo_canzone/artista_baglioni-claudio/canzone_E-tu.html 7.11.2010
- http://www.angolotesti.it/L/testi_canzoni_lucio_battisti_195/testo_canzone_i_giardini_di_marzo_10835.html 7.11.2010
- <http://infinititesti.it/2010/07/10/lucio-dalla-lanno-che-verra-testo> 7.11.2010
- <http://www.sozialarbeit.fh-dortmund.de/diederichs/zitieren.htm> 15.11.2010
- http://www.mariobiondiscrittore.it/Scritti/Giornalismo/Spettacolo_Moda/Jannacci/jannacci.html, 5.12.2011
- http://www.musicaememoria.com/testi_elenco.htm 18.01.2011
- <http://storiadellamusica.blogspot.com/> 18.01.2011
- <http://www.viagrarecords.com/varie/milanes.asp> 29.4.2011
- <http://www.viagrarecords.com/varie/milanes.asp> 29.4.2011

- <http://www.scienafregia.it/canzoni/?ID=40> 29.4.2011
- <http://www.bielle.org/Artisti/JannacciNew.htm> 29.4.2011
- http://www.melegnano.net/meneghino/vocabolario_mil_ita.php 30.4.2011

Dizionario milanese

- A-
P http://books.google.at/books?id=unXLSjhepGUC&printsec=frontcover&dq=dizionario+milanese+italiano&source=bl&ots=WVqWTy5Vtf&sig=-T9hhgNDSJFml-fCsuBX3ZXacF8&hl=de&ei=xum7TaqvEobFtAaX4Jj3BQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=7&ved=0CFUQ6AEwBg#v=onepage&q&f=false
30.4.2011
- A-
L http://books.google.at/books?id=S7PUAAAAMAAJ&pg=PA318&lpg=PA318&dq=negar+milanese&source=bl&ots=6j2scxSElz&sig=Kip717KnJ61-WmEq-DsMRIVzSA&hl=de&ei=w-27TdmwIMjVsga78KGBBg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=8&ved=0CEYQ6AEwBw#v=onepage&q=negar%20milanese&f=false 30.4.2011
- http://www.angolotesti.it/E/testi_canzoni_enzo_jannacci_4346/testo_canzone_faceva_il_palo_160873.htm 4.5.2011
- http://wikitesti.com/index.php/T%27ho_compra_i_calzett_de_seda 4.5.2011
- http://www.angolotesti.it/E/testi_canzoni_enzo_jannacci_4346/testo_canzone_dona_che_te_durmivet_160659.html 4.5.2011
- http://milano.corriere.it/vivimilano/arte_e_cultura/articoli/2003/09_Settembre/25/ghisa.shtml 16.5.2011
- http://www.istat.it/salastampa/comunicati/non_calendario/20070420_00/testoin_tegrale.pdf 31.5.2011
- http://www.caritasitaliana.it/caritasitaliana/allegati/531/IC_200502.pdf 1.6.2011

11. Illustrazioni

- Figura 1 (p.42) : tratta da Berruto, Gaetano: *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*. Carocci editore S.p.A. Roma, 2000.
- Figura 2 (p.43) : tratta da Berruto, Gaetano: *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*. Carocci editore S.p.A. Roma, 2000.
- Figura 3 (p.51) : tratta da Loporcaro, Michele: *Profilo linguistico dei dialetti italiani*. Gius. Laterza & Figli Spa. Bari, 2009.

12. Indice delle tabelle

- Tab. 1: Confronto lessicale tra italiano standard e la varietà lombarda, p.47.
- Tab. 2: Canzone „T'ho comprà i calzett de seda“, p.65.
- Tab. 3: Canzone “El portava i scarp del tennis”, p.70.
- Tab. 4: Canzone “Faceva il palo”, p.73.
- Tab. 5: Canzone “Andava a Rogoredo”, p.77.
- Tab. 6: Canzone “Sei minuti all'alba”, p.80.
- Tab. 7: Canzone “M'hann ciamaa”, p.84.
- Tab. 8: Canzone “Parlare con i limoni”, p.87.
- Tab. 9: Canzone “Dona che te durmivet”, p.91.
- Tab. 10: Canzone “Son s'cioppaa”, p.93.
- Tab. 11: Canzone “Lettera da lontano”, p.97.
- Tab. 12: Quadro sintetico dei fenomeni morfosintattici ritrovabili nelle canzoni, p.100.
- Tab. 13: Quadro d'insieme riguardando il legame tra varietà di lingua e tema della canzone, p.106.
- Tab. 14: Quantità di figure stilistiche a canzone, segnata dalle varietà linguistiche comprese, p.111.

Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Puchberger Petra

Geburtsdatum: 5. Juli 1988

Geburtsort: Wels, Oberösterreich

Nationalität: Österreich

Email: petra.puchberger@hotmail.com

Ausbildung

1994 – 1998: VS 11 Volksschule in Wels

1998 – 2006: Anton-Bruckner Gymnasium mit sprachlichem Schwerpunkt, Wels

2006 – heute: Lehramtsstudium UF Italienisch und UF Französisch an der Romanistik Wien; 1. Diplomprüfungszeugnis absolviert mit Jänner 2008;

September 2009 – Februar 2010: Erasmus- Auslandssemester in Paris an der Sorbonne IV, Frankreich

Berufserfahrungen

Seit Oktober 2006: Nachhilfestunden in Italienisch und Französisch, Wien/Oberösterreich/Paris/Bari

Seit März 2008: Übersetzungstätigkeiten und Sprachassistenz bei Veranstaltungen der Italienischen Handelskammer, Wien

September 2008 - Oktober 2008: Praktikum bei dem Transportunternehmen Mammoet Ferry Transport GmbH, 4050 Traun (Organisationstätigkeiten, administrative Aufgaben, Zusammenarbeit mit den Niederlande, Luxemburg und England)

März 2009 - November 2010: L&W Communication GmbH, Wien - Teilnahme an der Organisation diverser Events

Dezember 2008 - Juni 2009: Innocent GmbH, Wien - Teilnahme an der Organisation diverser Events

August 2009: organisatorische und repräsentative Tätigkeiten des Welser Stadtmarketings

SS 2008: Pädagogisches Praktikum Italienisch am Kollegium Kalksburg, Wien

WS 2010: Fachbezogenes Unterrichtspraktikum Italienisch am Kollegium Kalksburg, Wien

SS 2010: Fachbezogenes Unterrichtspraktikum Französisch am GRG 15 Schmelz

SS 2010: Unterrichtserfahrung Italienisch und Französisch am Akademischen Gymnasium, Wien

Auslandserfahrungen

Mai 2004: 2-wöchiger Sprachaufenthalt in Cannes, Frankreich

April 2005: 1-wöchiger Sprachaufenthalt in Rom, Italien

November 2006: 3-wöchiger Sprachaufenthalt in Neapel, Italien

Juli 2007- August 2007: 1-monatiger Sprachaufenthalt in Cannes, Frankreich

August 2007- Oktober 2007: 3-monatiger Sprachaufenthalt in Bari, Italien

April 2008: 1-monatiger Sprachaufenthalt in Rom, Italien

Juli 2008 – Oktober 2008: 3-monatiger Sprachaufenthalt in Bari, Italien

Februar 2009: 1-monatiger Sprachaufenthalt in Bari, Italien

August 2009: 3-wöchiger Sprachaufenthalt in Bari, Italien

September 2009 – Februar 2010: Semester an der Sorbonne IV, Paris, Frankreich

Februar 2011-März 2011: Forschungsreise der Universität Wien nach Martinique, Frankreich