

IL PLURILINGUISMO NELLA CANZONE DIALETTALE ITALIANA DA DE ANDRÉ A VAN DE SFROOS: QUESTIONI TEORICHE E RICADUTE DIDATTICHE

Davide Bozzò¹

La canzone italiana, intesa nel senso più lato della parola, nasce e si sviluppa nel segno del plurilinguismo. Da un lato, in conformità al variegato quadro sociolinguistico del paese, essa conosce in origine una dimensione prevalentemente dialettale, con significative differenze, anche sul piano musicale, tra le diverse regioni. Si tratta della cosiddetta canzone popolare, ossia di quel repertorio folklorico sedimentatosi nei secoli e legato al patrimonio linguistico e culturale dei territori. Dall'altro lato, è significativo che quella che viene ritenuta la prima canzone italiana nel senso più specifico del termine, vale a dire *Santa Lucia*, sia la traduzione di un testo originariamente scritto in napoletano, circostanza peraltro non casuale, visto che fu proprio la canzone partenopea quella che più di ogni altra seppe superare i confini regionali, avviando così la formazione di una sorta di canzoniere comune². Anzi, lo stesso primo grande successo internazionale della musica italiana, precedente all'unificazione, va attribuito proprio alla diffusione della canzone dialettale, quella napoletana in particolare, oltretutto, naturalmente, del repertorio operistico³.

La moderna canzone d'autore, affermatasi nella prima metà del Novecento, può a sua volta essere considerata l'incrocio tra due generi, quello della canzone popolare di origine dialettale e quello della romanza di provenienza melodrammatica⁴. Il suo sviluppo, parallelo alla progressiva affermazione della lingua nazionale, fu favorito dall'avvento dei mezzi di comunicazione di massa, in particolare la radio, il cinema e il disco. La definitiva consacrazione si avrà nel secondo dopoguerra con l'avvento della televisione e del Festival di Sanremo. Non a caso, gli studiosi sono concordi nell'individuare proprio in una canzone vincitrice della rassegna sanremese, *Nel blu dipinto di blu* di Modugno, lo spartiacque che segna l'avvio della canzone italiana così come oggi la conosciamo, ormai svincolata dalle sue radici liriche e popolari⁵. Anche se

¹ Cinque Terre Summer School – Scuola Estiva di Lingua e Cultura Italiana.

² Il brano, scritto nel 1848 da Enrico Cossovich e Teodoro Cottrau, viene considerato «il primo esempio di canzone italiana», la sua «prima formalizzazione stilistica» (Liperi, 2016: 63). Del resto, è stata proprio «la diffusione di canzoni napoletane tradotte o scritte direttamente in italiano a essere decisiva nella costruzione di un genere nazionale di canzone» (Tomatis, 2019: 33).

³ Sull'esportazione della canzone partenopea all'estero si vedano Tomatis (2019: 30-32) e Di Franco, Nobile (1995: 129).

⁴ Secondo Liperi (2016: 19, 63) i momenti della tradizione italiana che «hanno contribuito a costruirne e influenzarne la struttura portante» sono «il folk» e «il melodramma», tanto che la stessa *Santa Lucia* viene presa a modello proprio in quanto «riuscita mediazione fra melodia di ispirazione popolare e tradizione colta».

⁵ Il brano, più conosciuto come *Volare*, fu presentato nel 1958. Sul ruolo giocato da Sanremo e da questo pezzo in particolare si vedano Antonelli (2010: 15-19), Coveri (1996: 15-16), Di Franco, Nobile (1995: 129), Liperi (2016: 164-167), Tomatis (2019: 84-86) e Zuliani (2018: 34). Significativo, ai fini del nostro discorso, il fatto che Modugno avesse iniziato il proprio percorso artistico «interpretando il folk della sua terra» (Liperi, 2016: 39; cfr. anche 168).

nell'ultima parte del secolo ci sarà spazio, se pur con modalità e in un contesto radicalmente differenti, per un apparente ritorno alle origini con lo sviluppo della canzone neodialettale, che si distinguerà proprio per la sua natura colta e non più popolare.

Nel presente contributo ci proponiamo, innanzitutto, di mostrare come il legame della canzone italiana con il plurilinguismo in generale e il dialetto in particolare non sia una circostanza casuale ed estemporanea, ma un dato costitutivo e necessario, che discende non solo dalla sua origine storica e dai suoi più recenti esiti, ma anche da una fondamentale questione teorica, connessa alla natura della moderna musica leggera, a quella della nostra lingua e al loro problematico rapporto. In secondo luogo, avremo modo di vedere come il plurilinguismo della canzone neodialettale rispecchi nelle sue modalità espressive lo sviluppo sociolinguistico del paese quale si è delineato a partire dalla seconda metà del secolo scorso. Infine, proveremo a individuare le possibili ricadute della canzone dialettale in generale e di quella plurilingue in particolare nell'ambito dell'insegnamento dell'italiano a stranieri, senza tuttavia addentrarci nell'elaborazione di concrete proposte didattiche. Nel compiere il percorso appena delineato faremo specifico riferimento a due esponenti della canzone d'autore italiana che nella loro opera hanno dato ampio spazio al dialetto e al plurilinguismo, ossia Fabrizio De André e Davide Van De Sfroos.

1. DALL'ITALIANO AL GENOVESE: LA GENESI DEL PLURILINGUISMO DI DE ANDRÉ

A fronte dello storico predominio in ambito lirico e della fortuna nel mondo della nostra canzone, l'italiano viene spesso presentato come la lingua della musica per eccellenza⁶. Secondo un luogo comune abbastanza diffuso, soprattutto all'estero, le ragioni di tale successo, andrebbero ricercate nel suo essere dotato di una sorta di naturale musicalità, di un'intrinseca capacità di adattarsi al canto e alla melodia. In realtà, per quanto l'italiano presenti effettivamente alcuni punti di forza dal punto di vista musicale, come la possibilità di sfruttare le frequenti vocali nell'esecuzione delle note prolungate, le cose non sono affatto così semplici. Molto interessante, a questo riguardo, l'opinione di De André:

Scrivere canzoni in italiano è difficile tecnicamente, perché le esigenze della metrica ti rendono necessaria una gran quantità di parole tronche, che in italiano non ci sono, o comunque non abbondano. A questo punto ti vedi costretto, per garantire la qualità estetica del verso, a cambiare addirittura il senso di quello che vuoi dire.

Insomma, stando a quanto osservato dal cantautore genovese nell'intervista citata (Romana, 2017: 155), la nostra lingua non sembra affatto particolarmente adatta allo scrivere canzoni, anzi, lo sembrerebbe ben poco, se addirittura costringe a sacrificare il significato di ciò che si vuole esprimere nel testo. Le ragioni di tale difficoltà andrebbero ricercate in un problema di metrica, legato in particolare alla penuria di ossitone. La motivazione fornita da De André, in realtà, tocca soltanto la superficie della questione, i suoi esiti pratici, i concreti impedimenti che si trova davanti un autore nell'adattare un testo a una melodia. Alla base, però, vi è un problema di ordine più generale, una

⁶ Si tratta di una tradizione di lunga data, visto che l'interpretazione dell'italiano come «lingua del canto *par excellence*» risalirebbe «almeno a Rousseau e agli enciclopedisti» (Tomatis, 2019: 31). Si veda anche Zuliani (2018: 7).

questione di natura teorica che riguarda la relazione tra la natura della nostra lingua e quella della musica moderna.

La questione, controintuitiva e poco presente ai non addetti ai lavori, è stata sviscerata a fondo in una monografia di recente pubblicazione. Da un lato, l'italiano è «una lingua che tende a contare il tempo – a tenere il ritmo, si può dire – con le sillabe», ossia una lingua a *isocronia sillabica* e in quanto tale si distingue dalle lingue a *isocronia accentuale*, come l'inglese, che invece contano il tempo «con gli accenti» (Zuliani, 2018: 18, 21). Dall'altro lato, la musica ha subito nel corso dei secoli una fondamentale evoluzione: se quella antica era di tipo *modale*, ossia era caratterizzata da «una struttura ritmica molto più libera di quella oggi usuale» e «traeva il suo ritmo dal ritmo della lingua», la musica moderna, invece, è di tipo *tonale*, ossia è divisa in «battute di durata regolare, accentate in una posizione fissa» e in quanto tale «si incarica di regolare il tempo, imponendosi sulla lingua» (ivi: 18, 19). Ora, mentre una lingua come l'inglese si adatta benissimo alla musica moderna, altrettanto non può dirsi dell'italiano, il quale è penalizzato da una sorta di incompatibilità, un po' come se le sue parole non avessero l'interfaccia giusta per agganciarsi perfettamente alla melodia. Il problema di fondo, infatti, è che in una canzone devono convivere due strutture, la metrica del testo e il ritmo della musica, le quali nel caso dell'italiano contano il tempo in modo diverso, con le sillabe l'una, con le battute l'altra. La situazione è aggravata dal fatto che nella prassi compositiva della musica leggera di solito la melodia precede il testo, ragion per cui il secondo deve essere modellato sulla prima. L'affermarsi del rock e degli altri ritmi di origine anglosassone, forgiati sul respiro dell'inglese, non ha fatto che accentuare ulteriormente il problema. Ora, affinché la simbiosi tra testo e melodia funzioni, gli accenti linguistici devono corrispondere a quelli musicali e l'unico modo per ottenere questo risultato è forzare la struttura dell'italiano, piegandolo a un ritmo artificioso e privandolo del suo respiro naturale.

Il problema si manifesta soprattutto quando alla fine di una frase musicale è richiesta una singola nota accentata, ossia nel caso della cosiddetta melodia *in battute*. In tali frangenti, che prevalgono soprattutto nelle parti più orecchiabili come il ritornello, alla fine del verso o della strofa è richiesta una parola che termini con una sillaba tonica, ossia una tronca. L'italiano, tuttavia, a differenza dell'inglese, che è una lingua fatta soprattutto di monosillabi, ha pochissime ossitone, le quali appartengono per giunta a categorie sintattiche o semantiche poco spendibili in una canzone, soprattutto in chiusura di verso, quali verbi al futuro o al passato remoto, congiunzioni e nomi astratti. La maggior parte delle parole italiane, invece, ha l'accento sulla penultima sillaba, ragion per cui «da rima più facile e naturale è quella fra le parole piane, che non a caso è la soluzione normale nella poesia tradizionale» (Zuliani, 2018: 27). L'unico modo per uscire da questa impasse è selezionare drasticamente le parole, da cui la difficoltà, lamentata da De André, di esprimere il significato voluto. Risulta difficile, in particolare, affrontare temi di un certo impegno, tanto che la classica canzone italiana – non a caso un tempo definita *canzonetta* con tono dispregiativo – ha spesso le sembianze di un monologo di natura sentimentale in prima o seconda persona, mentre sono piuttosto rare le vere e proprie storie raccontate in terza persona secondo lo schema tipico delle ballate anglosassoni⁷.

⁷ Un problema, questo, sollevato soprattutto dalla canzone d'autore, tanto che De André non è stato l'unico cantautore a parlarne esplicitamente: secondo Guccini, ad esempio, «scrivere in italiano non è assolutamente semplice», mentre «in inglese è molto più facile, tanto è vero che il rock'n roll in Italia non è mai esistito, impossibile trasformarlo in rima»; Baglioni, da parte sua, afferma che «l'italiano è del tutto inadatto a essere cantato», in quanto «da nostra è una lingua senza tronche, polisillabica»; e anche Ligabue sottolinea «il solito problema di trovare parole tronche», da cui «il grande limite che ha la lingua italiana

Per riuscire ad adattare il testo alla melodia e trovare la rima giusta, i parolieri italiani si sono serviti di vari espedienti formali, quali il classico troncamento a fine verso, l'inversione dell'ordine naturale della frase, l'abuso di monosillabi e interiezioni, spesso usati a mo' di zeppe metriche, il ricorso a parole desuete e tutta una serie di altri stratagemmi evolutisi nel tempo col mutare delle tendenze musicali⁸. Il prezzo pagato per questo tipo di accorgimenti è l'artificiosità della lingua, ossia l'adozione di quel registro che con efficaci neologismi è stato definito *canzonettese* o *sanremese* e viene sempre più percepito come inelegante e forzato, oltre a rappresentare una forma di limitazione alla libertà di espressione dell'autore, soprattutto nel momento in cui si vogliono affrontare temi di un certo respiro. Non è un caso, infatti, che questi espedienti non fossero particolarmente amati dai cantautori, i quali prediligevano «melodie che permettessero versi lunghi e rime piane», uno stile facilmente adottabile nelle strofe ma non nel ritornello, dove «la melodia prende il sopravvento» (Zuliani, 2018: 87). De André, da parte sua, pur di non fare ricorso alle forzature di cui si è detto, arrivò alla soluzione estrema di inserire nei suoi pezzi incisi privi di testo, cioè puramente strumentali o con le parole sostituite da un fischio o da un *lalalà*, a ulteriore dimostrazione di quanto fosse problematico il suo rapporto con l'italiano della canzone⁹.

Ciò che in questa sede ci interessa, riportandoci al filo conduttore del plurilinguismo, è uno in particolare di questi espedienti, vale a dire l'utilizzo di parole straniere. È un dato di fatto che le canzoni italiane di ogni epoca sono ricche di prestiti, in particolare dall'inglese e dal francese. Ora, il fatto per noi interessante è che non si tratta soltanto dell'effetto di mode passeggiere o di una generica esterofilia, pure presenti, ma anche e soprattutto dell'esigenza di trovare una facile soluzione al fabbisogno di tronche. Stiamo parlando, insomma, del «vecchio trucco d'inserire una parola straniera a fine verso per far fronte alla necessità di un accento sull'ultima sillaba» (Antonelli, 2010: 186). Inizialmente, almeno fino agli anni Cinquanta, la lingua più gettonata era il francese, sia in virtù dell'influsso che la lingua d'oltralpe ha avuto storicamente sull'italiano, sia per la ricchezza di ossitone, incomparabile con quella della nostra lingua. Successivamente, con l'affermarsi della musica anglosassone e il crescente influsso della cultura americana sulla società italiana, l'attenzione si è spostata sull'inglese e sui suoi monosillabi.

Se normalmente i forestierismi a fine verso sono una trovata estemporanea funzionale a risolvere una rima apparentemente impossibile, non mancano i casi estremi in cui diventano una scelta sistematica¹⁰. Spesso, peraltro, non si tratta soltanto di singole parole, ma di intere frasi e a volte addirittura di versi o di strofe, arrivando così a una vera e propria alternanza tra codici e dando vita a testi bilingui, che in casi estremi sconfinano nel plurilinguismo, il quale, non a caso, è stato indicato da Coveri (1996: 18)

nella struttura rock», ossia il fatto che «fatica a dare il senso ritmico che è proprio dell'inglese ed è così importante in quel genere» (Zuliani, 2018: 28-29).

⁸ Per un elenco esaustivo, cfr. Zuliani (2018: 33-56) e Antonelli (2010: 33-46).

⁹ Si vedano brani come *La ballata dell'amore cieco*, *Bocca di rosa* e *Il pescatore*. Del resto, scorrendo le interviste rilasciate dal cantautore genovese nel corso della sua carriera, si nota la precoce consapevolezza del problema del rapporto tra testo e musica e della propria tendenza a dare più importanza al primo che alla seconda. A questo proposito, cfr. Romana (2009: 167) e Sassi, Pistarini (2008: 17, 57, 251, 265, 314).

¹⁰ Esempari in tal senso due brani di Celentano, *Il tuo bacio è come un rock* e *Susanna*: il primo in una strofa di otto versi ne chiude sei con un anglicismo, il secondo annovera otto parole straniere, tra cui sette francesismi, in posizione di tronca finale. Nemmeno la canzone d'autore è immune da questa tendenza, come ci mostrano certi pezzi di Guccini o di Conte, anche se nel caso dei cantautori la ricerca di parole straniere non è solo una facile soluzione a un problema metrico, ma anche uno «spunto per virtuosismi espressivi» (Antonelli, 2010: 199).

come una «tendenza storica» della canzone italiana¹¹. Il passo successivo sarebbe la scelta di scrivere le proprie canzoni direttamente in una lingua diversa dall'italiano, optando per un idioma che non presenti gli stessi problemi metrici e riesca a garantire piena libertà espressiva. Sotto questo punto di vista, affidarsi all'inglese, la lingua per eccellenza del rock e del pop, risolverebbe la questione alla radice, ma comporterebbe anche ovvi problemi di competenza linguistica, sia in fase produttiva, sia in fase ricettiva, tanto che sono pochissimi gli artisti italiani che hanno intrapreso questa strada in modo sistematico.

Le lingue straniere come l'inglese e il francese non sono però l'unico possibile serbatoio di quelle preziose tronche di cui l'italiano, per la sfortuna dei nostri parolieri, è così avaro. Senza andare troppo lontano, infatti, la penisola offre una grande varietà di lingue italo-romanze, le quali, tanto al Nord quanto al Sud, rappresentano inesauribili miniere di ossitone. Siamo parlando, insomma, di quel variegato universo dialettale in cui, come abbiamo visto, affondano le radici stesse della canzone italiana. La scelta di abbandonare l'italiano e iniziare a scrivere canzoni nel proprio dialetto potrebbe essere, da questa prospettiva, quella più naturale, per quanto non certo ovvia e scontata, come dimostra il fatto che bisogna arrivare alla metà degli anni Ottanta per vederla consapevolmente compiuta.

È ora, a questo punto, di tornare a De André e, in particolare, all'intervista dalla quale il nostro ragionamento ha preso le mosse. Nelle battute successive, infatti, il cantautore genovese, dopo aver confessato quale travaglio compositivo comporti lo scrivere canzoni in italiano, ne indica la soluzione o, meglio, la particolarissima soluzione da lui adottata:

Invece il genovese è una lingua agile, è possibile trovare un sinonimo tronco che abbia lo stesso senso della traccia in prosa che tu hai buttato giù per poi tradurla in versi, visto che difficilmente le idee ti nascono già organizzate metricamente. È un problema che abbiamo noi italiani, mentre inglesi e francesi non l'hanno, dato che la loro lingua è molto più ricca di vocaboli tronchi, e che, scrivendo in genovese, è stato assai più facile risolvere.

A un certo punto della propria carriera, dunque, De André decide di iniziare a scrivere nella lingua della sua città natale, Genova, per avere finalmente la libertà di esprimersi senza le limitazioni formali imposte dalla metrica all'italiano¹². Da questa scelta, siamo nel 1984, nasce *Crênza de mä*, un concept album scritto interamente in genovese. E se ancora non fossero chiare le finalità di tale decisione, quanto dichiarato dal cantautore a proposito della natura del disco (Molteni, Amodio, 2008: 20) dirime ogni dubbio a riguardo:

¹¹ Nel *corpus* preso in esame da Di Franco e Nobile (1995: 139) si trovano inserti in lingua straniera in circa il 10% delle canzoni. Tra gli autori che ne fanno un uso particolarmente intenso vi sono Zuccherò, Battiato e Conte. Esempi di autentico plurilinguismo, invece, sono *Tanz Bambolina* di Camerini e *Fou de love* di Branduardi: nel primo brano «all'italiano si mescolano inserti in inglese, francese, spagnolo e tedesco», mentre il secondo nasce «contaminando – in un creativo esperanto – elementi di provenzale e di napoletano, d'inglese e d'italiano antico, di spagnolo e di tedesco» (Antonelli, 2010: 201).

¹² Anche Guccini e Baglioni hanno fatto esplicito riferimento al dialetto come mezzo per risolvere lo stesso problema: il primo ricorda di aver tradotto un brano dal catalano al modenese per poter «usare le tronche che in dialetto modenese esistono»; il secondo confessa che «il sogno di molti di noi sarebbe cantare in altre lingue e non è un caso che certe volte funzioni meglio il dialetto» (Zuliani, 2018: 28, 29). Si tratta, tuttavia, di scelte occasionali o di mere aspirazioni, non di una vera e propria svolta come quella del cantautore genovese, anche se bisogna ricordare che il primo esponente della canzone d'autore a compiere un passo deciso in questa direzione è stato Bertoli, pubblicando nel 1978 *S'at ven in meint*, un album interamente in dialetto sassolese.

Il mio non voleva essere, e non è, un prodotto folcloristico. È un tentativo di dar corpo a un diverso rapporto tra suono e parola, e credo modestamente d'esserci riuscito.

La scelta di abbandonare l'italiano per il genovese, insomma, è funzionale a risolvere il problema teorico che abbiamo illustrato, quello del rapporto tra lingua e musica, tra testo e melodia, che aveva sempre attanagliato De André e che solo con questo album trova piena risoluzione, consentendogli, da un lato, di scrivere i testi «con una naturalezza nuova» (Romana, 2009: 179) e, dall'altro, di non sacrificare la parte musicale in nome di quella letteraria, raggiungendo così una perfetta simbiosi e dando vita a quello che, con un'espressione concisa ma efficace, ha definito «un disco rotondo» (Sassi, Pistarini, 2008: 314). Una scelta, si badi bene, che non rappresentava un episodio estemporaneo, ma un punto di arrivo, una vera e propria svolta, destinata nelle sue intenzioni a essere definitiva, anche se poi così non sarà o almeno non del tutto¹³. Questo ce lo dice lui stesso, in un'altra intervista ancora, rilasciata la sera del primo concerto ligure del tour di *Crêuza de mä* (Molteni, Amodio, 2010: 60):

Molto probabilmente non userò più l'italiano, anche perché non saprei più cosa scrivere in italiano... purtroppo... è esaurito... il mio vocabolario italiano o "fiorentino rifatto" è esaurito.

Nel 1984, dunque, De André è convinto di non poter più ritornare all'italiano, pur non sapendo ancora in quale lingua uscirà il suo prossimo album. Nel prosieguo dell'intervista, infatti, afferma che, se dovesse continuare a scrivere delle canzoni, «non è detto che lo faccia di nuovo in genovese», così come «non è detto che non tenti linguaggi diversi» (Molteni, Amodio, 2010: 59-60). Successivamente, però, deve essersi deciso a proseguire col dialetto ligure, se è vero ciò che rivela Mauro Pagani, coautore del disco: «Fabrizio voleva realizzare il seguito di *Crêuza de mä* anche perché era felice di cantare in genovese visto che non ne poteva più di farlo in italiano» (ivi: 26)¹⁴. E in effetti, benché tale seguito non sia mai stato realizzato, negli album successivi compaiono ancora varie canzoni in ligure e in altre varietà italo-romanze, al punto che il primo di essi, *Le nuvole*, si presenta come un vero e proprio disco plurilingue¹⁵.

Finora abbiamo illustrato le ragioni di ordine metrico che hanno spinto De André all'abbandono dell'italiano. A questo punto, si tratta di capire quali vantaggi espressivi gli assicurasse l'adozione della lingua ligure. Ora, il genovese, come tutti gli idiomi romanzi, è una lingua a isocronia sillabica e in questo non differisce dall'italiano. Tuttavia, ha un ritmo e un respiro che si adattano meglio alla musica moderna, tanto che De André, con

¹³ Una svolta, peraltro, che covava da tempo, visto che «quella di un disco cantato nel mio dialetto, anzi nella mia lingua, fu una voglia, per così dire, primordiale», una voglia che «portavo in pancia da anni, forse da quando avevo cominciato a scrivere canzoni» (Romana, 2017: 153). A questo proposito, cfr. anche Romana (2009: 165-167).

¹⁴ Fu proprio Pagani, peraltro, a convincere De André a rivedere i suoi propositi. A questo proposito, cfr. anche Romana (2009: 205; 2017:163-164) e Sassi, Pistarini (2008: 407).

¹⁵ L'album, come precisa Pagani, «è uscito con una facciata in italiano e una in dialetto proprio perché era figlio di due progetti diversi» (Molteni, Amodio, 2010: 26). Il lato B, oltre a due brani in genovese (*Mègu megùn* e *Á çimma*), ne contiene uno in napoletano (*La nova gelosia*) e uno in gallurese (*Monti di Mola*). Nel lato A, oltre a un inserto in tedesco maccheronico (*Ottocento*), è presente un brano in italiano regionale campano con forti contaminazioni dialettali (*Don Raffae*). Il successivo e ultimo disco di De André, *Anime salve*, contiene invece un solo pezzo in genovese (*Á cùmba*), anche se un altro brano (*Dolcenera*) ha la particolarità di avere i cori in ligure. Nell'album, inoltre, sono presenti testi con inserti in portoghese, romanes e sardo.

una bella immagine, la definisce «una lingua liquida, non solida», ossia «è mercurio e non piombo» (Sassi, Pistarini, 2008: 266). Il genovese, infatti, è contraddistinto da suoni più fluidi e da parole mediamente più corte rispetto all'italiano, nonché da un'ampia gamma di dittonghi e soprattutto da una ricca riserva di tronche, le quali, per giunta, hanno il vantaggio di non appartenere a ristrette categorie sintattiche o semantiche. Tra di esse rientrano i frequenti vocaboli terminanti per *n* in virtù della caduta della vocale finale, nonché varie voci verbali come la seconda persona plurale del presente indicativo e, in alcune coniugazioni, l'infinito e il participio passato. Una differenza, peraltro, che non è solo meramente quantitativa, ma anche qualitativa, visto che, contrariamente alle tronche italiane, si tratta di parole che si prestano più facilmente a stare in fondo a una frase e possono essere utilizzate per chiudere il verso senza imporre particolari limitazioni espressive.

Per toccare con mano gli effetti di quanto appena detto, basta prendere in esame la canzone in genovese più celebre tra quelle scritte da De André, ossia *Créuzza de mä*, il brano che dà il titolo al disco. Dei ventisei versi da cui è composto il pezzo, ben quattordici, cioè più della metà, si chiudono con parole tronche: una proporzione impensabile per l'italiano, se teniamo conto del fatto che tale risultato è raggiunto senza bisogno di ricorrere a nessuno degli stratagemmi formali normalmente utilizzati dai parolieri e soprattutto rispettando il naturale respiro del genovese. L'unica eccezione in tal senso la troviamo al decimo verso, dove la normale struttura sintattica della frase risulta alterata. È significativo, sempre nel confronto con l'italiano, anche il fatto che tra le quattordici uscite tronche si contino ben dieci sostantivi, solo quattro verbi e neanche un pronome, una congiunzione o un'interiezione¹⁶.

La circostanza che i restanti versi si chiudano, invece, con rime piane ci dà l'occasione di illustrare un'altra caratteristica che rende il genovese particolarmente adatto allo scrivere canzoni, forse tanto quanto l'inglese e senza dubbio in misura maggiore non solo dell'italiano, ma anche del francese e degli altri dialetti galloitalici. Il punto è che nella canzone d'autore che voglia affrontare temi di un certo respiro è bene poter contare su una regolare alternanza tra rime tronche e piane, a seconda che le frasi musicali terminino in battere o in levare. Questa alternanza è importante anche perché «le famigerate tronche sono spesso necessarie solo nei ritornelli, dove la melodia prende il sopravvento, mentre le strofe possono funzionare con rime piane e con versi più lunghi e variati» (Zuliani, 2018: 87). Sembra superfluo, a questo riguardo, rammentare quanto la lunghezza e la variazione dei versi siano importanti per garantire la libertà espressiva dell'autore. Ora, l'inglese non presenta particolari problemi sotto questo punto di vista, in quanto riesce senza sforzi ad alternare rime piane e tronche. Il francese, invece, ha un problema opposto a quello dell'italiano, ossia la penuria di piane, tanto più grave in quanto i cantautori d'oltralpe basano i loro testi proprio sull'alternanza tra rime tronche e piane¹⁷. Uno schema, questo, che lo stesso De André nella prima parte della sua carriera, prendendo a modello i *chansonnier*, aveva fatto proprio. Di qui, ancora una volta, l'utilità del genovese, il quale a differenza del francese, possiede una certa abbondanza di parole piane, visto che nel corso della sua evoluzione dal latino la caduta della vocale finale non è stata così generalizzata come nelle altre lingue galloitaliche.

¹⁶ I sostantivi, quasi tutti nomi concreti riferiti a cose, persone o luoghi, sono *mainé* (marinai), *mainà* (marinaio), *mandillà* (tagliaborse), *ä* (ala), *bun* (buono), *gundun* (preservativo), *Purtufin* (Portofino), *vin* (vino), *sä* (sale) e *mä* (mare). Tra i verbi, uno è alla seconda persona del presente indicativo (*anè*), uno all'infinito (*mangiä*) e due al futuro (*saiä* e *daiä*).

¹⁷ Penuria che, come spiega Zuliani (2018: 59), si è aggravata con l'indebolimento nel francese moderno della *e* finale, che ha portato a percepire come innaturale la sua pronuncia nei testi per musica.

2. IL PLURILINGUISMO MEDITERRANEO DI CRÉUZA DE MĀ

Finora ci siamo occupati del plurilinguismo di De André dal punto di vista diacronico, andando alla ricerca delle ragioni che spinsero il cantautore a compiere il faticoso salto dall'italiano al genovese. Adesso, invece, lo faremo dal punto di vista sincronico, ossia mostrando come il progetto di *Créuza de mā* nasca e si sviluppi nel segno del plurilinguismo, come questo album sia intessuto di un plurilinguismo che possiamo definire *mediterraneo* e che coinvolge tanto il piano linguistico quanto quello musicale.

Per comprendere questa tesi, bisogna tener presente che il disco è a tutti gli effetti un'opera a quattro mani, nata dalla collaborazione tra De André e Pagani: se i testi vanno attribuiti al primo, la parte musicale è frutto soprattutto del secondo. La cosa interessante è che si tratta dello straordinario assemblaggio di due componenti eterogenee. Infatti, come ricorda Pagani, anche se i testi sono scritti in dialetto ligure, la musica «non ha nulla a che vedere con la tradizione genovese», anzi, «non ha precedenti o confronti, non è figlia di una tradizione», ma è letteralmente «creata dal nulla» (Molteni, Amodio, 2010: 24). L'ex musicista della PFM, infatti, stava compiendo da tempo approfondite ricerche sulla musica mediterranea, le cui sonorità avevano già trovato espressione nel suo primo album da solista. Non fu difficile, peraltro, convincere De André a muovere in questa direzione, visto che il cantautore genovese era stanco non solo della lingua italiana, ma anche di quella musica americana che aveva fortemente improntato i suoi ultimi dischi¹⁸.

Il plurilinguismo musicale di *Créuza de mā* deriva, innanzitutto, dall'uso di strumenti etnici provenienti da vari paesi del bacino mediterraneo, quali il bouzouki greco, la gajda macedone, l'oud arabo, la chitarra andalusa, lo shannaj e il saz turchi e lo zarb persiano, oltre alle mandole e ai mandolini della tradizione italiana¹⁹. Il plurilinguismo è poi ulteriormente amplificato dal fatto che l'impianto dell'album resta europeo, ossia questi strumenti etnici vengono innestati su una sezione ritmica realizzata con la tipica strumentazione del pop e del rock, quali il basso elettrico, la batteria, le tastiere e addirittura il sintetizzatore²⁰. Non vi è, dunque, solo l'incontro tra le tradizioni musicali dei paesi che si affacciano sul Mediterraneo, ma anche una fusione tra il linguaggio della musica leggera occidentale e quello della musica etnica, una straordinaria forma di contaminazione che ha fatto riconoscere in *Créuza de mā* l'antesignano di un nuovo genere musicale, la cosiddetta *world music*²¹.

Venendo al plurilinguismo linguistico, vi è da dire che inizialmente De André, alla ricerca di una lingua che «scivolasse sopra» (Pistarini, 2010: 233) i suoni creati da Pagani, aveva sì pensato a un dialetto, ma non al genovese, bensì al gallurese, una soluzione che non sarebbe stata una completa novità, visto che aveva già inserito dei pezzi in sardo nei

¹⁸ *Rimini e L'indiano*. A questo proposito, cfr. Molteni, Amodio (2010: 18, 23-24) e Pistarini (2010: 232).

¹⁹ Per la descrizione di questi strumenti e del loro utilizzo nei vari pezzi del disco, cfr. Molteni, Amodio (2010: 35-41). In una delle interviste citate (Romana, 2017: 155), De André nomina anche la tradizione occitana, i cui strumenti non compaiono nel disco, anche se uno di essi, la ghironda, sarà poi effettivamente utilizzato in *À çimma*, uno dei brani in genovese dell'album successivo, nel quale viene utilizzata anche la lira greca per *Mègu megùn*.

²⁰ Su tale commistione, cfr. Molteni, Amodio (2010: 29-30). Per renderla possibile, Pagani lavorò anche sui singoli strumenti, come il bouzouki, lo strumento che rappresenta «il tratto distintivo» del disco, il quale non viene suonato alla greca, ma è accordato in modo tale da adattarsi «alle esigenze armoniche e melodiche occidentali» (ivi, 2010: 19).

²¹ Si veda Molteni, Amodio (2010: 10). Si noti che un esperimento di questo tipo De André lo aveva già tentato qualche anno prima in Rimini, un disco nel quale aveva esplorato «gli aspetti di contatto tra il country americano e la musica popolare sarda» (Sassi, Pistarini, 2008: 179).

due album precedenti, scritti dopo il trasferimento sull'isola²². Si rende ben presto conto, tuttavia, che la sua intenzione non è realizzabile, proprio a causa del fatto che «lingua e musica non vanno d'accordo» (Molteni, Amodio, 2010: 18). La seconda soluzione a cui pensò fu quella di utilizzare «una lingua inventata», una sorta di lingua franca mediterranea «influenzata dal genovese, arabo, catalano e turco» (ivi: 25)²³. Si trattava di una soluzione in linea con lo spirito dell'album, in quanto in tal modo il plurilinguismo linguistico avrebbe rispecchiato perfettamente quello musicale, con la creazione a tavolino non solo di una sonorità ma anche di un idioma mediterraneo, esplicitamente definito da Pagani come «una multi-lingua» (Sassi, Pistarini, 2008: 262): un progetto senza dubbio affascinante ma di non facile realizzazione. A un certo punto, De André ebbe l'intuizione che quell'idioma che andavano cercando esisteva già ed era proprio il genovese, «una lingua di marinai, figlia della contaminazione con molte lingue straniere» (Molteni, Amodio, 2010: 25), come testimoniato da «oltre duemila vocaboli di provenienza araba o turca: un retaggio di antichi traffici mercantili» (Romana, 2017: 154)²⁴. Per esaltare questa vocazione della propria lingua materna, De André decise di utilizzare un genovese antico, «rispolverato dai dizionari ottocenteschi» (Coveri, 1996: 18), ossia un dialetto puro non ancora modificato dal contatto con l'italiano, e di rendere ben riconoscibili attraverso un'attenta selezione della parole gli influssi delle lingue mediterranee. Ne venne fuori un dialetto così arcaico e ricco di contaminazioni da risultare di difficile comprensione anche nella stessa Genova.

Quello di *Crênza de mã*, insomma, è un linguaggio creato ad arte tanto sul piano linguistico quanto su quello musicale. E la cifra di questa lingua inventata è proprio il suo sincretismo, come ci spiega De André in un passo (Molteni, Amodio, 2010: 18-19) che riassume mirabilmente la natura plurilinguistica del disco:

Crênza è stato il miracolo di un incontro simultaneo fra un linguaggio musicale e una lingua letteraria, entrambi inventati. Prima di *Crênza* mai il bouzouki era stato suonato in quel modo e mai il genovese aveva assunto così evidenti connotati di lingua arabo-turco-ligure, fino alla storpiatura della stessa foné originale. *Crênza* è il frutto della ricerca di un linguaggio musicale e letterario che è da ascrivere più al sogno che alla coscienza: un esperimento sincretistico tendente a inventare un linguaggio in cui si riconoscessero e si identificassero tutte le genti del Mediterraneo.

²² *Zirichiltaggia* in *Rimini* e *Ave Maria* ne *L'indiano*. Il primo è scritto in gallurese, che, pur essendo parlato nel nord della Sardegna, è ritenuto un dialetto di tipo corso (cfr. Toso, 2008: 168-170); il secondo, invece, è in sardo, anche se non si tratta di un testo originale ma della rielaborazione di un canto tradizionale. Da notare, inoltre, che *Avventura a Durango*, uno dei pezzi di *Rimini*, contiene degli inserti in un dialetto meridionale simile al napoletano, una forma di plurilinguismo introdotta per rendere gli inserti in spagnolo presenti nel testo originale in inglese di Bob Dylan.

²³ L'elenco delle lingue varia nelle diverse interviste. Pagani, peraltro, realizzò i provini cantando in «una sorta di finto arabo» (Pistarini, 2010: 232).

²⁴ A questo proposito, cfr. anche Molteni, Amodio (2010: 25, 56-57), Pistarini (2010: 233) e Sassi, Pistarini (2008: 262, 268). In effetti, in virtù dell'espansione della Repubblica di Genova nel Mediterraneo, il genovese ha subito l'influsso di altri idiomi e ha a sua volta influenzato lingue come il neogreco o il turco, venendo anche a rappresentare in determinati contesti «da lingua comune dei "Franchi"» (Toso, 2014: 177). Quanto ai prestiti dall'arabo e dal turco, è noto che il genovese ebbe con queste due lingue significativi contatti, tanto che per gli arabismi vengono stimate circa «quattro-cinquecento voci» (Aprosio, 2008: 270). Non è questa, tuttavia, la sede per valutare l'attendibilità delle cifre fornite da De André, che peraltro oscillano nelle diverse interviste e non sono supportate dalla citazione di una fonte. Del resto, ciò che interessa ai fini del nostro discorso non è la loro correttezza, ma il nesso con la vocazione plurilinguistica del disco.

3. ALTERNANZA E MESCOLANZA DI CODICI NEL PLURILINGUISMO DI VAN DE SFROOS

L'importanza di *Crêuza de mä* nella storia della musica leggera non sta soltanto nell'aver anticipato, a livello internazionale, la stagione della *world music*, ma anche nell'aver aperto la strada, nel nostro paese, a una nuova tendenza che, riprendendo un termine originariamente riferito alla poesia, è stata definita «canzone neodialettale» Coveri (1996: 18)²⁵. Il disco di De André e Pagani, infatti, «ha posto le basi per la rinascita della canzone dialettale», aprendo la strada a «una riscoperta del dialetto che coinvolgerà, a partire soprattutto dall'inizio degli anni Novanta, autori e interpreti dei generi più disparati» (Antonelli, 2010: 203)²⁶. Ciò non significa che prima di *Crêuza de mä* in Italia non si scrivessero testi in dialetto, ma si trattava di un fenomeno di nicchia, di un genere di canzone ancora profondamente radicato in quella tradizione popolare, in particolare partenopea, che abbiamo visto essere una delle fonti della moderna canzone italiana. La canzone neodialettale, invece, da un lato, si apre a «tutti i dialetti – non più soltanto al napoletano» e, dall'altro, lo fa con una «funzione non più folkloristica» (ivi: 238)²⁷. In altre parole, essendo oggetto di un recupero colto e consapevole, il dialetto si emancipa dal folklore e diventa una lingua capace di esprimere potenzialmente qualsiasi contenuto e di farlo attraverso ogni genere di musica, né più né meno dell'italiano²⁸. Ed è proprio in questo senso che *Crêuza de mä*, nel suo rinviare a «una realtà lontana nel tempo e nello spazio, più orientale e mediterranea che vernacolare e folkloristica», può essere considerato «l'archetipo della canzone neodialettale» (Coveri, 1996: 18).

Ciò che a noi interessa, in questa sede, è il fatto che lo sviluppo della canzone neodialettale può essere messo in relazione con l'evolversi del quadro sociolinguistico del paese, nella fattispecie quello dei rapporti tra dialetto e italiano, un nesso che è stato messo in luce da chi si è occupato della storia linguistica della canzone. Antonelli (2010: 203-204) osserva che il ritorno alla canzone dialettale «va di pari passo con l'affermarsi di una nuova immagine del dialetto», il quale cessa di essere percepito dai parlanti quale «marca d'inferiorità culturale», come dimostra il fatto che nei rilevamenti statistici il numero di coloro che dichiarano di parlare sia italiano sia dialetto in determinati contesti comunicativi «passa rapidamente da circa un quarto a un terzo esatto della popolazione».

²⁵ Lo stesso Coveri ha individuato due filoni principali di questa nuova tendenza, quello *endolinguistico* o *lirico-espressivo*, che si orienta al dialetto alla ricerca di soluzioni metriche e lessicali alternative a quelle dell'italiano, e quello *extralinguistico* o *simbolico-ideologico*, che invece guarda alle lingue locali al fine di rappresentare valori socioculturali e in certi casi anche una protesta di natura politica e sociale. A questo proposito, cfr. Sottile (2015: 37-41). Si noti, peraltro, che l'approccio di De André al dialetto, pur inserendosi espressamente nella prima tendenza, presenta sfaccettature che richiamano la seconda, come testimoniano certe sue frequenti dichiarazioni riguardo l'identità, le radici e le minoranze etniche e culturali, soprattutto quelle minacciate di estinzione (cfr., ad esempio, Molteni, Amodio, 2010: 57-58; Sassi, Pistarini, 2008: 249).

²⁶ Anche Liperi (2016: 231, 232) annota che *Crêuza de mä* «si rivela un'esperienza fondamentale per la trasformazione della musica “popolare” del dopoguerra e per la sua influenza sulla canzone d'autore» e che De André e Pagani «anticipano il grande rilancio delle lingue locali avvenuto all'inizio degli anni Novanta».

²⁷ Esemplici a questo proposito i dati che emergono dallo studio del *corpus* selezionato da Di Franco e Nobile (1995: 133): se tra il 1970 e il 1989 su 51 canzoni dialettali se ne contano ben 46 in napoletano, nel triennio successivo il rapporto cala drasticamente a 2 su 23. D'altro canto la canzone partenopea, in virtù del ruolo seminale avuto nella storia della musica leggera italiana, ha sempre goduto di una sorta di extraterritorialità, al punto da non essere più percepita come un fenomeno dialettale in senso proprio, come dimostra il fatto che «viene accolta da tutto il pubblico italiano come se fosse in italiano, mentre ciò non accade per un brano in genovese o in calabrese» (Liperi, 2016: 53).

²⁸ Non a caso, come precisa Coveri (1996: 18), sarebbe più corretto, tanto per la poesia quanto per la canzone, utilizzare l'espressione *in dialetto* anziché *dialettale*, proprio per sottolineare la natura colta e non popolare di questa tendenza.

Si tratta della stessa conclusione a cui giunge Sottile (2015: 19, 20, 27) in una recente monografia sulla canzone neodialettale, il cui capitolo introduttivo è dedicato proprio a mostrare come la premessa del ritorno al dialetto sia rappresentata da una mutata situazione sociolinguistica: pur nel quadro di una progressiva affermazione dell'italiano, si è assistito negli ultimi decenni a «un rallentamento di questa tendenza» e a «una conseguente tenuta del dialetto», il quale non viene più percepito come «stigma di condizioni sociali subalterne» o «simbolo di arretratezza culturale». In sintesi, se la moderna canzone italiana nasce nella seconda metà dell'Ottocento, parallelamente all'affermarsi della lingua nazionale, attraverso un processo di italianizzazione della canzone dialettale, un secolo più tardi si determina un processo speculare, ossia, in concomitanza alla rivalutazione del dialetto, si assiste a un significativo ritorno nel panorama della musica leggera delle altre lingue romanze della penisola.

È utile, ai fini del nostro discorso sul plurilinguismo, analizzare più a fondo il fenomeno appena delineato. Gli studi sociolinguistici hanno effettivamente messo in luce come a partire dagli anni Novanta si sia manifestata una controtendenza nei rapporti tra italiano e dialetto: se, da un lato, continua il calo dei dialettofoni esclusivi, dall'altro aumentano coloro che combinano italiano e dialetto in particolari contesti comunicativi. Si tratta di quello che Berruto (2007: 145) chiama «comportamento linguistico mistilingue» e definisce come «l'utilizzazione alternante e frammista di italiano e dialetto nello stesso atto comunicativo». Nel comportamento mistilingue, dunque, rientrano due diverse modalità di interazione tra gli idiomi coinvolti: la prima è il *code switching* o *alternanza tra codici* e si configura come «il passaggio da una lingua all'altra all'interno dello stesso discorso», mentre la seconda è il *code mixing* o *mescolanza di codici* e si presenta come «l'inserimento di parole dialettali in un discorso in italiano o viceversa» (Antonelli, 2010: 204). Entrambe queste modalità, come abbiamo visto, si ritrovano con una certa frequenza nella canzone italiana nella forma del contatto tra italiano e lingue straniere, mentre risultano decisamente più rare in quella del contatto tra lingua nazionale e dialetti²⁹.

Vi è, tuttavia, un esponente della canzone neodialettale che ha fatto di queste forme di interazione tra codici la cifra della sua produzione artistica. Stiamo parlando del cantautore lombardo Davide Van De Sfroos, i cui testi, se pur nel quadro di una sostanziale prevalenza del dialetto *laghée*, parlato sulla riva occidentale del lago di Como, sono contraddistinti da un significativo tasso di plurilinguismo³⁰. Nei suoi dischi, infatti, non solo si alternano brani in dialetto e in lingua, ma lombardo e italiano si mescolano all'interno dei singoli pezzi con una frequenza che non sembra avere precedenti nella storia della canzone italiana.

Il plurilinguismo di Van De Sfroos, peraltro, non riguarda solo il piano linguistico ma anche quello musicale, visto che l'artista mette insieme «un linguaggio universale come il country rock e una tradizione locale come il dialetto laghè» (Liperi, 2016: 549-550) e che

²⁹ Nel *corpus* preso in esame da Di Franco e Nobile (1995: 133) si trovano inserti dialettali soltanto nel 2,5% dei brani, il 44% e il 35% dei quali riguardano rispettivamente il napoletano (che abbiamo visto godere di una sorta di condizione di extraterritorialità nell'ambito della canzone italiana) e il romanesco (che essendo una variante del toscano non può neppure essere considerato un vero e proprio dialetto, se con questo termine intendiamo le lingue italo-romanze diverse dall'italiano), mentre agli altri dialetti, con la sola eccezione del sardo, spettano «percentuali pressoché irrisorie».

³⁰ È curioso il fatto che una sorta di gioco plurilinguistico si manifesti già nel nome d'arte scelto da Davide Bernasconi: Van De Sfroos suona apparentemente come un cognome olandese, anche se in realtà è una frase in lombardo che significa “vanno di frodo” e si riferisce ai contrabbandieri che attraversavano la frontiera con la Svizzera. Peraltro, involontario o meno che sia, il gioco è talmente ben riuscito che si è diffusa l'errata dicitura «Van der Sfroos», una svista da cui non sono immuni neanche specialisti del settore come Liperi (2016: 549, 550, 560, 682).

nei suoi brani troviamo «una forte compenetrazione tra le vecchie musiche popolari e i nuovi stili come il punk e il rock», ottenuta anche attraverso l'utilizzo di strumenti che provengono «da tradizioni musicali molto diverse tra loro» (Vitali, 2014: 59). Si tratta, insomma, di un genere di contaminazione che sul piano formale richiama quella realizzata da De André e Pagani attraverso la fusione tra la moderna musica europea e le sonorità etniche del Mediterraneo.

La discografia del cantautore lombardo conta al momento, tra album e singoli, un totale di 123 brani, dei quali 62 in dialetto, 6 in italiano e 55 mistilingui³¹. Quest'ultimi possono a loro volta essere suddivisi in due gruppi: da un lato i brani in dialetto contenenti inserti in italiano, che variano dalla singola frase all'intero verso e oltre; dall'altro quelli che alternano parti in dialetto e parti in lingua, generalmente con strofe in italiano inframmezzate da un ritornello o da un bridge in comasco, anche se capita che le parti in dialetto contengano a loro volta degli inserti in italiano e viceversa, ampliando ulteriormente l'intreccio tra i due codici³². Abbiamo così 36 pezzi che rientrano nell'ambito della mescolanza di codici e 19 in quello dell'alternanza, anche se quest'ultimo gruppo, volendo considerare gli album come un discorso unitario, si potrebbe ampliare andando a includere anche i brani monolingui nel loro alternarsi all'interno del disco³³.

Nel complesso, dunque, il lombardo è ampiamente prevalente sull'italiano, il che ci conferma l'appropriatezza della definizione di Van De Sfroos come cantautore dialettale. Nello stesso tempo, tuttavia, i brani mistilingui eguagliano sostanzialmente quelli in comasco. Anzi, il fatto che 9 pezzi in dialetto abbiano il titolo in italiano e che altri 2 di essi presentino inserti in una lingua inventata porta, in linea teorica, a 66, ossia alla maggioranza assoluta, i testi plurilingui. Le cifre mostrano, peraltro, un'evidente tendenza verso il plurilinguismo: se infatti consideriamo soltanto la carriera da solista, tralasciando gli album degli esordi, dove il comasco prevale nettamente, la percentuale di brani mistilingui sale ulteriormente dal 54% al 61%. Alla luce di queste considerazioni, la previsione di Berruto (2007: 145) secondo cui «l'enunciazione mistilingue pare destinata a configurarsi come la principale forma di vita futura del dialetto» sembra trovare piena realizzazione nella produzione artistica del cantautore lombardo.

³¹ Oltre a un paio di singoli finora mai inseriti in un disco, abbiamo preso in esame tutti i brani inediti pubblicati negli album in studio, dal vivo e nelle raccolte, compresi quelli della prima fase della sua carriera, quando non si presentava come solista ma come gruppo. Non abbiamo incluso, invece, le collaborazioni e i brani scritti per altri artisti, nonché i pezzi eseguiti dal vivo ma mai usciti ufficialmente.

³² Non abbiamo, invece, incluso tra i mistilingui i tanti pezzi in dialetto che contengono singole parole italiane, considerando quest'ultime, più che veri e propri inserti, come dei prestiti, ossia italianismi che hanno sostituito il corrispondente termine dialettale o suppliscono alla sua assenza. Venendo ai brani, *La ballata del Cimino* è un chiaro esempio della prima tipologia, *Foglie* della seconda. *L'Alain Delon de Lenn* e *La frontiera*, invece, pur rientrando in modo inequivocabile nell'ambito dell'alternanza, presentano anche occasionali forme di mescolanza: il primo contiene inserti in lingua nel ritornello dialettale, il secondo inserti in lombardo nelle strofe in italiano. Da segnalare, infine, *Dove non basta il mare*, in cui l'italiano si alterna ad altre quattro varietà parlate nel nostro paese, ossia friulano, siciliano, calabrese e neogreco: un pezzo che è stato scritto in occasione del 150° anniversario dell'unificazione e che, a sottolineare ulteriormente la vocazione plurilinguistica del cantautore lombardo, si chiude con alcuni versi in una lingua inventata, apparentemente simile a quella già usata in *Fendin* e *Retha Mazur*.

³³ Si noti che nel pur esteso corpus esaminato da Antonelli (2010: 204) gli unici casi «nitidi» di alternanza tra dialetto e italiano sono il coro in milanese di *Ho visto un re* di Jannacci e il ritornello in sardo cantato dai Tazenda in *Spunta la luna dal monte* di Berti, oltre all'inserto napoletano di *Caruso* di Dalla. A questi si possono aggiungere, per il genovese, i cori del già citato *Dolcenera* di De André e il ritornello di *Invisibili* di suo figlio Cristiano.

4. LA CANZONE DIALETTALE PLURILINGUE NELLA DIDATTICA DELL'ITALIANO L2

Il plurilinguismo di Van De Sfroos ci fornisce l'occasione per concludere il nostro discorso con alcune considerazioni sulle possibili ricadute didattiche della canzone dialettale. A questo proposito, occorre subito premettere che il dialetto rappresenta con tutta evidenza il «grande escluso» (Fiamenghi, 2019: 1) dell'insegnamento dell'italiano a stranieri. Infatti, nonostante che la maggioranza della popolazione continui tutt'oggi a usare in via prevalente o in alternanza con l'italiano una delle tante varietà linguistiche presenti nella penisola, queste appaiono inspiegabilmente confinate in un ruolo «marginale» (ivi: 1) nell'ambito della didattica L2³⁴. Eppure, i dati dimostrano che gli apprendenti stranieri si trovano quotidianamente immersi in una realtà linguistica complessa, la quale comporta la necessità di confrontarsi, oltre che con l'italiano e le sue varietà regionali, ossia i veri e propri dialetti, anche con altre lingue italo-romanze, molto spesso di difficile comprensione anche per gli stessi italo-foni. Ciò vale in modo particolare per certe categorie di apprendenti, ad esempio quella degli adulti immigrati, i quali, soprattutto in alcune regioni e in determinati contesti lavorativi, si trovano ad avere il loro primo contatto linguistico con varietà romanze diverse dall'italiano³⁵. Nonostante ciò, come ha mostrato una recente ricerca condotta nell'ambito di scuole primarie ad alta percentuale di alunni stranieri, la maggioranza degli insegnanti usa il dialetto in classe «con poca frequenza, e soprattutto per uno scopo ludico-ricreativo», ossia per scherzare o sdrammatizzare e solo in misura minore per svolgere riflessioni di tipo lessicale o grammaticale, una situazione, questa, che sembra discendere anche dalla «mancanza da parte dei docenti di una metacompetenza sul dialetto», al punto che alcuni di essi lo escludono totalmente, anche per il timore che possa produrre «interferenze negative» nell'uso dell'italiano (Gullotti, 2010: 7).

Venendo alla canzone dialettale e tralasciando volutamente la questione dell'importanza della canzone in generale nell'ambito della didattica L2³⁶, vi è da dire, innanzitutto, che un brano interamente in dialetto risulterebbe poco adatto a essere didattizzato nell'ambito di un corso di italiano per stranieri, in quanto le inevitabili difficoltà di comprensione non sarebbero evidentemente bilanciate da sufficienti benefici per gli apprendenti, quanto meno sul piano linguistico, se pur con la parziale eccezione dei livelli più avanzati, in particolare dei corsi universitari per italianisti, nell'ambito dei quali l'occasionale presentazione di un testo dialettale potrebbe rivelarsi

³⁴ I più recenti rilevamenti statistici confermano la sostanziale tenuta della tendenza che abbiamo visto essersi manifestata a partire dagli anni Novanta. Ad esempio, coloro che in ambito familiare usano prevalentemente il dialetto o lo alternano con l'italiano rappresentano la maggioranza della popolazione (46,2%), superando di poco coloro che usano esclusivamente l'italiano (45,9%). In alcune zone del paese l'uso del dialetto è ancora più diffuso, raggiungendo il 62% in Veneto, regione dove peraltro è piuttosto elevata la presenza di immigrati, e il 68% al Sud, con un picco di oltre il 75% in Campania. Significativo, inoltre, il fatto che l'uso esclusivo o prevalente del dialetto sia particolarmente elevato in certe fasce della popolazione, arrivando al 32% tra gli over 75, categoria con la quale si trovano ad interagire quotidianamente i molti apprendenti stranieri impegnati nell'assistenza domiciliare od ospedaliera agli anziani. A questo proposito, cfr. Istat (2015: 2, 5, 6).

³⁵ Esempio, in proposito, il caso del Veneto, dove «l'importanza del dialetto è tale che anche gli immigrati [...] sentono la necessità di acquisirne una certa competenza», dal momento che «per un pieno e completo inserimento nella società veneta, a qualsiasi livello, il dialetto è tutt'oggi uno strumento indispensabile», tanto che la dialettologia degli immigrati, inquadrabile nell'ambito della cosiddetta «semi-dialettologia secondaria», può essere considerata a tutti gli effetti parte del repertorio sociolinguistico della regione (Santipolo, 2004: 21, 23).

³⁶ Il tema per la sua ampiezza e complessità, nonché per la sua vastissima bibliografia, ci condurrebbe al di là dei confini della nostra ricerca. Ci limitiamo, dunque, per una panoramica sui benefici glottodidattici della musica in generale e della canzone in particolare, a rinviare a Caon, Lobasso (2008: 55-61).

utile per prendere coscienza della varietà linguistica del nostro paese, spesso poco conosciuta anche tra gli specialisti. La canzone dialettale plurilingue, invece, si presta decisamente meglio a essere utilizzata nella didattica dell'italiano L2, tanto nei livelli più alti, quanto, se la complessità delle parti in italiano lo consente, in quelli più bassi.

È possibile, da questo punto di vista, immaginare diverse tipologie di lavoro a seconda della natura dell'interazione tra italiano e dialetto, la cui presenza non deve essere ritenuta a priori come un ostacolo insormontabile alla comprensione del testo³⁷. Nel caso dell'alternanza tra codici, ad esempio, si può lavorare sulle parti in italiano, fornendo eventualmente la traduzione a fronte di quelle in dialetto. Questa modalità di lavoro, peraltro, è favorita dalla circostanza che, come abbiamo avuto modo di vedere, spesso sono le strofe a essere in lingua, mentre il ritornello è in dialetto, ragion per cui la presenza di quest'ultimo non impedisce di lavorare alla ricostruzione della storia narrata dalla canzone, la quale si sviluppa normalmente proprio nelle strofe. Nell'ambito di questa prima modalità di lavoro, pertanto, ci si concentra inizialmente solo sulla parte in italiano, riservando a un secondo momento e ai livelli più alti eventuali attività sulle parti in dialetto, la quale viene in ogni caso ad assumere un valore di memento culturale e sociolinguistico.

Nel caso, invece, della mescolanza di codici si può immaginare un'attività globale sul testo che coinvolga in modo particolare gli inserti in italiano o in dialetto, ad esempio proponendo agli apprendenti, preferibilmente divisi in gruppi, una sorta di caccia all'intruso e invitandoli poi a ricercare – liberamente nei livelli più alti o attraverso un esercizio di abbinamento in quelli più bassi – la corrispondente forma italiana di una serie di vocaboli dialettali, iniziando magari da quelli che presentano solo minimi cambiamenti a livello fonetico, per arrivare poi, una volta che si è acquisita una certa pratica, a quelli che hanno un'etimologia differente rispetto all'italiano.

In ogni caso, qualunque sia la modalità di lavoro scelta e il suo livello di difficoltà, riteniamo che lavorare su brani dialettali plurilingui rappresenti per l'apprendente straniero una preziosa occasione per venire a contatto, attraverso il piacevole veicolo della musica, con l'affascinante complessità linguistica del nostro paese, ossia quello stesso variegato e multiforme mondo dal quale abbiamo visto prendere vita la storia della canzone italiana.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Antonelli G. (2010), *Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato*, il Mulino, Bologna.
- Aprosio S. (2008): "Genova centro di formazione e di irradiazione del vocabolario marittimo nel Mediterraneo occidentale", in Orioles V., Toso F. (a cura di), *Circolazioni linguistiche e culturali nello spazio mediterraneo*, Le Mani, Recco, pp. 267-278.
- Berruto G. (2007), "Sulla vitalità sociolinguistica del dialetto, oggi", in Raimondi G., Revelli L. (a cura di), *La dialectologie aujourd'hui*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 133-148.

³⁷ Del resto, se è vero che a volte i dialetti presentano particolarità morfosintattiche tali da costituire «importanti barriere all'intelligibilità nonostante i lessemi individuali siano altrimenti individuabili», spesso le semplici variazioni fonologiche, anche grazie alla conservatività della grafia, «non si manifestano nemmeno nella consapevolezza del lettore» e comunque, al pari di quelle lessicali, tendono a non ripercuotersi più di tanto «sulla comprensione generale del testo» (Ledgeway, 2011: 127, 129, 134).

- Caon F., Lobasso F. (2008), “L’utilizzo della canzone per la promozione e l’insegnamento della lingua, della cultura e della letteratura italiana all’estero”, in *Studi di glottodidattica*, II, 1, pp. 54-69.
- Coveri L. (1996), “Per una storia linguistica della canzone italiana”, in Coveri L. (a cura di), *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana. Saggi critici e antologia di testi di cantautori italiani*, Interlinea, Novara, pp. 13-24.
- Di Franco G., Nobile S. (1995), *L'Italia che si dispera e l'Italia che si innamora. Temi, valori e linguaggi in 25 anni di canzone italiana*, Paper, Roma.
- Fiamenghi N. (2019), “Il dialetto nella didattica dell’italiano L2: riflessioni, esempi e proposte pratiche”, in *Italiano per stranieri*: <https://italianoperstranieri.loescher.it/files/5418>.
- Gullotti V. (2010), “Il plurilinguismo e l’italiano L2”, in *In.it*, X, 26, pp. 6-9.
- Istat (2015), *L’uso della lingua italiana, dei dialetti e delle lingue straniere*: https://www.istat.it/it/files//2017/12/Report_Uso-italiano_dialetti_altrelingue_2015.pdf.
- Ledgeway A. (2011), “Il ruolo del dialetto nell’apprendimento dell’italiano L2: alcuni esempi napoletani”, in Cennamo M., Lamarra A. (a cura di), *Scuola di formazione di italiano lingua seconda/straniera: competenze d’uso e integrazione*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, pp. 125-138.
- Liperi F. (2016), *Storia della canzone italiana*, Rai Eri, Roma.
- Molteni F., Amodio A. (2010), *Fabrizio de André e Crêuza de mä*, Arcana, Roma.
- Pistarini W. (2011), *Fabrizio De André. Il libro del mondo. Le storie dietro le canzoni*, Giunti, Firenze.
- Romana C. G. (2009), *Smisurate preghiere. Sulla cattiva strada con Fabrizio De André*, Arcana, Roma.
- Romana C. G. (2017), *Amico fragile: Fabrizio De André*, Arcana, Roma.
- Santipolo M. (2004), “Quando l’italiano non basta: immigrati e dialetto”, in *In.it*, IV, 13, pp. 20-23.
- Sassi C., Pistarini W. (2008), *De André talk. Le interviste e gli articoli della stampa d’epoca*, Coniglio, Roma.
- Sottile R. (2015), *Il dialetto nella canzone italiana degli ultimi venti anni*, Aracne, Roma.
- Tomatis J. (2019), *Storia culturale della canzone italiana*, Il Saggiatore, Milano.
- Toso F. (2008), *Le minoranze linguistiche in Italia*, il Mulino, Bologna.
- Toso F. (2014), “Luoghi, testi e vicende del genovese nel Levante”, in *Bollettino dell’atlante linguistico italiano*, XXXVIII, pp. 171-195.
- Vitali G.P. (2014), “La lingua del lago di Davide Van De Sfroos”, in *Gentes*, I, 1, pp. 55-60.
- Zuliani L. (2018), *L’italiano della canzone*, Carocci, Roma.