



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

FACULTAD DE LENGUAS

Maestría en Lengua y Cultura Italianas

en Perspectiva Intercultural

TRABAJO FINAL

Italiano hablado - italiano cantado

**Análisis de las marcas de la oralidad en algunas
canciones italianas actuales**

Maestranda: Beatriz Blanco

Directora: Mgtr. Mariela Andrea Bortolon

Córdoba, diciembre de 2013

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, agradezco profundamente a Mariela Bortolon por su dedicación en la lectura, en las correcciones y observaciones tan cuidadosas de este trabajo; por su paciencia, su contención y por aceptar transitar juntas este desafío que implicó para mí la tesis que nos encuentra, como hace 23 años, compañeras en esta etapa de mi carrera.

A Carolina Negritto agradezco enormemente su disposición y generosidad por ayudarme a resolver los enigmas que significaron para mí algunos aspectos de la gramática italiana.

Mi sincero agradecimiento a Patricia Deane por sus aportes y por tener siempre una respuesta pronta a mis interrogantes.

Agradezco a toda mi familia por el apoyo y el acompañamiento. Especialmente a aquellos que “soportaron” este trabajo: a Jorge, por su contención, su comprensión y paciencia y a mis hijos Agustín, Gonzalo y Guillermo, que colaboraron en la elaboración de este trabajo “portándose bien”.

A todos aquellos – familiares, amigos y colegas - que con su insistente pregunta: “¿Cómo, todavía no entregaste la tesis?” me alentaron para que por fin pudiera hacerlo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
CAPÍTULO I – MARCO TEÓRICO.....	7
1. Consideraciones preliminares.....	8
2. Variedades del italiano actual.....	8
2.1. Italiano parlato.....	12
2.2. Italiano neostandard e italiano parlato colloquiale.....	13
2.2.1 Nivel morfológico.....	14
2.2.1.1 Verbos.....	14
2.2.1.2 Pronombres.....	15
2.2.2 Nivel sintáctico.....	16
2.2.3 Nivel lexical.....	17
2.2.4 Niveles pragmático y textual.....	18
2.2.5 Nivel fonético – fonológico.....	19
3. Características de las pronunciaciones regionales del italiano.....	20
3.1 Sonidos vocálicos.....	22
3.2 Sonidos consonánticos.....	23
4. Consideraciones generales sobre la lengua de la canción italiana actual.....	25
5. Breve descripción de algunos géneros musicales.....	28
5.1 El rock.....	29
5.2 El pop.....	30
5.3 El rap.....	32
CAPÍTULO II – METODOLOGÍA.....	34
1. Observaciones preliminares.....	35
2. Definición del tipo y diseño de investigación.....	35
3. Definición del objeto de estudio y de las unidades de análisis.....	36
4. La temática del corpus. El contexto de producción de las canciones.....	37
CAPÍTULO III – RESULTADOS.....	42
1. Consideraciones preliminares.....	43

2. Los cantantes: productores de los textos cantados.....	43
3. Descripción de los resultados del análisis.....	48
3.1 Nivel morfológico.....	48
3.1.1 Verbos.....	48
3.1.2 Pronombres.....	52
3.2 Nivel sintáctico.....	56
3.3 Nivel lexical.....	61
3.4 Niveles pragmático y textual.....	67
3.5 Nivel fonético – fonológico.....	74
4. Consideraciones finales.....	81
CONCLUSIONES.....	83
APÉNDICES.....	91
Apéndice I.....	92
I. Clasificación de las canciones.....	92
II. Clasificación de los cantantes y grupos musicales según su procedencia geográfica.....	94
Apéndice II.....	95
Transcripción de la letra de las canciones del corpus.....	95
1. Rock.....	95
2. Pop.....	106
3. Rap.....	116
Apéndice III Cd.....	134
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	135

INTRODUCCIÓN

Cuando escuchamos una canción italiana actual podemos distinguir, en menor o mayor medida y dependiendo de su género y su autor, algunos fenómenos propios de la lengua hablada. Se trata de simulaciones de la oralidad que encuentran un terreno fértil en las letras de las canciones, a pesar de que estas nacen siempre como textos escritos.

El objetivo principal del presente trabajo es identificar los rasgos característicos del italiano hablado en los niveles morfológico, sintáctico, lexical, pragmático, textual y fonético - fonológico presentes en canciones italianas actuales, cuyos argumentos centrales giran en torno a temas referidos a la sociedad, la política, la historia de Italia y la idiosincracia de los italianos. Este objetivo nos llevó a plantearnos algunos interrogantes en relación con la clase de marcas de la oralidad que podemos advertir al escuchar una canción, la función que cumplen, el modo en el cual se manifiestan y cuáles son los motivos por los cuales los autores recurren en sus composiciones a determinados fenómenos típicos de la modalidad oral. Asimismo, nos propusimos identificar las características fonéticas más evidentes en las pronunciaciones de los intérpretes de las canciones según su procedencia geográfica.

Con la finalidad de alcanzar el objetivo planteado, reunimos un corpus de 37 canciones italianas cuya temática se centra en los argumentos expuestos. Dichas canciones fueron escritas y lanzadas en los últimos diez años, pertenecen a los géneros musicales rock, pop y rap y son interpretadas por artistas oriundos de distintas áreas geográficas italianas.

Las descripciones de Berruto (1987, 1999), D'Achille (2003) y Antonelli (2011) en relación con las variedades del italiano actual y, en particular, con aquellas que se refieren a la modalidad oral, constituyeron los parámetros de análisis que aplicamos a nuestro corpus. De igual modo, en relación con las variedades de pronunciación regional, recurrimos a las características expuestas por Canepari (1987, 1999).

En el primer capítulo, correspondiente al marco teórico, describiremos el panorama lingüístico italiano actual y nos referiremos a los conceptos aportados por los lingüistas mencionados en el párrafo anterior. También caracterizaremos la lengua

italiana en su modalidad oral con el propósito de delinear los parámetros de análisis que sustentan nuestra investigación. Asimismo, identificaremos las pronunciaciones regionales del italiano dividiéndolas en tres grandes zonas geográficas (norte, centro y sur), teniendo en cuenta los sonidos vocálicos y consonánticos y los fenómenos ligados a la fonética sintáctica (elisión, apócope, *rafforzamento fonosintattico*, entre otros), de acuerdo a lo expuesto por Canepari (1987, 1999). Para finalizar, haremos referencia a la lengua de la canción italiana actual y describiremos brevemente los géneros musicales implicados en nuestro trabajo.

El capítulo II está dedicado a la descripción de la metodología, la definición del tipo y diseño de nuestra investigación, del objeto de estudio y las unidades de análisis, así como también procura aportar datos sobre los criterios de selección de nuestro corpus.

En el capítulo III, luego de presentar en modo sucinto a los cantantes que interpretan las canciones recopiladas en el corpus, expondremos los resultados obtenidos del análisis que llevamos a cabo, tratando de describir los fenómenos que advertimos en las canciones en relación con la oralidad.

Por último, en el apartado dedicado a las conclusiones, trataremos de interpretar los resultados más significativos obtenidos del análisis en base a los aportes teóricos que presentamos en el primer capítulo.

Capítulo I

MARCO TEÓRICO

1. CONSIDERACIONES PRELIMINARES

Si bien existen numerosas variedades del italiano actual, tendremos en consideración solo aquellas que guardan relación con la oralidad y contienen atributos necesarios para el análisis que nos proponemos llevar a cabo. Dichas variedades son: *italiano parlato*, *italiano neostandard* e *italiano parlato colloquiale*¹. A continuación abordaremos estas variedades según la perspectiva de Gaetano Berruto (1987). En un primer momento, delinearemos brevemente el panorama lingüístico italiano contemporáneo. Para ello, recurriremos a la descripción de las variedades del italiano actual presentadas por Berruto (1987, 1999) y Antonelli (2011), para luego centrar nuestra atención en los conceptos mencionados, citando también a otros autores.

Expondremos también las características de la lengua italiana desde el punto de vista fonético-fonológico; más precisamente, los aspectos referidos a las variedades de pronunciación de acuerdo a la procedencia geográfica de los hablantes. A tal fin, describiremos la *pronuncia standard* y presentaremos los rasgos fonéticos de la pronunciación en las distintas regiones italianas estudiados por Luciano Canepari (1999). De este modo, no solo intentaremos caracterizar algunos aspectos de la lengua italiana contemporánea, sino también establecer parámetros útiles para realizar el análisis de las canciones que forman el corpus del presente trabajo.

Por último, además de aportar algunas características de la lengua de la canción italiana actual, definiremos brevemente los géneros musicales referidos al rock, pop y rap, para luego presentar sus particularidades en el panorama italiano y algunos de sus rasgos desde el punto de vista lingüístico.

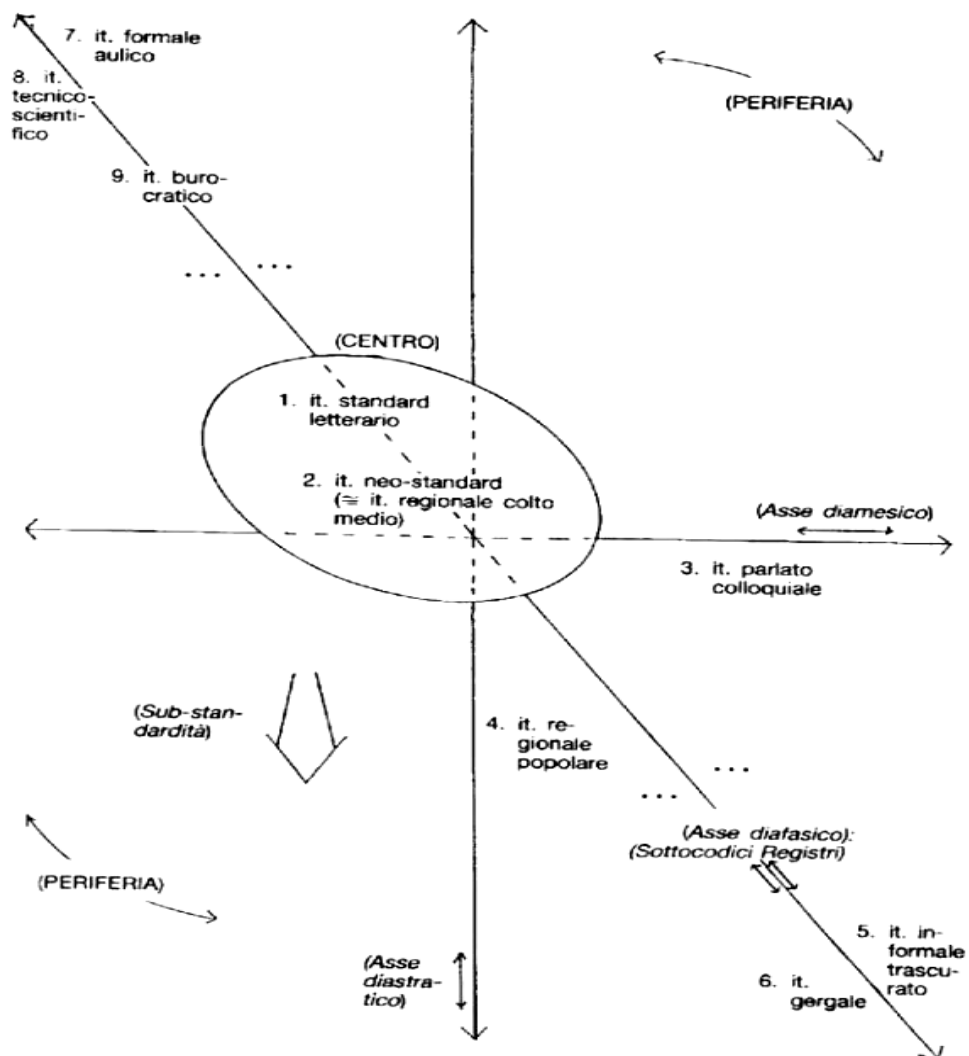
2. VARIEDADES DEL ITALIANO ACTUAL

El panorama lingüístico italiano contemporáneo presenta una gran heterogeneidad

¹ En la presente investigación los términos *italiano parlato*, *italiano neostandard*, *italiano parlato colloquiale*, como así también *italiano standard* e *italiano regionale*, serán utilizados en italiano tal como los designó Berruto (1987), porque reflejan fenómenos específicos de la lengua italiana. De la misma manera, se empleará la expresión *pronuncia standard* tal como la denomina Canepari (1980, 1999).

de variedades, lo que provoca ciertas dificultades al intentar describirlo en modo exhaustivo.

Con el propósito de delinear la lengua italiana contemporánea, Berruto (1987) propone un modelo de “arquitectura del italiano”, es decir, un esquema en el que presenta los tipos de variedades de italiano y su colocación dentro del sistema lingüístico. En este modelo, el lingüista italiano traza un cuadro atravesado por tres ejes que se intersecan: uno diamésico, uno diastrático y otro diafásico, sobre los cuales se ubican las diferentes variedades del italiano. Dicho cuadro es representado a través del siguiente esquema:



Berruto, G. (1987). *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*. Roma: La Nuova Italia, p.21.

Como podemos observar en la figura, este modelo distingue un centro, donde se sitúan las variedades tendencialmente consideradas unitarias, estándares o normativas, que constituyen el punto en el cual la lengua se unifica. A medida que nos alejamos de este centro, podemos encontrar las variedades que se desvían de la norma aceptada.

Los tres ejes de variación (diamésico, diastrático y diafásico) se presentan de la siguiente manera: el eje diamésico va del polo escrito - a la izquierda - al polo hablado, hacia la derecha; el diastrático recorre verticalmente el esquema desde el polo alto hasta el bajo, y el diafásico se extiende desde el polo formal, en el extremo superior izquierdo, hasta el polo informal, hacia abajo a la derecha. La dimensión diatópica se coloca en el fondo de este esquema, ya que ejerce influencias sobre las demás dimensiones. De este modo, sobre los ejes y en las zonas ubicadas entre los mismos están contenidas las distintas variedades del italiano actual.

Cada una de las variedades situadas en este esquema debe ser entendida como un punto de referencia, como un nudo dentro de un *continuum*. La noción de *continuum* lingüístico de Berruto (1987) alude a un conjunto de variedades, de las cuales dos se ubican en los extremos y son fácilmente identificables, mientras que las variedades intermedias representan una gama que carece de demarcaciones netas. Dicho de otro modo, entre las diferentes variedades que pueden identificarse no se evidencian límites claros que las separen rigurosamente, sino que existen áreas de superposición con un pasaje gradual de una a otra, que reducen al mínimo las diferencias entre variedades contiguas sean mínimas.

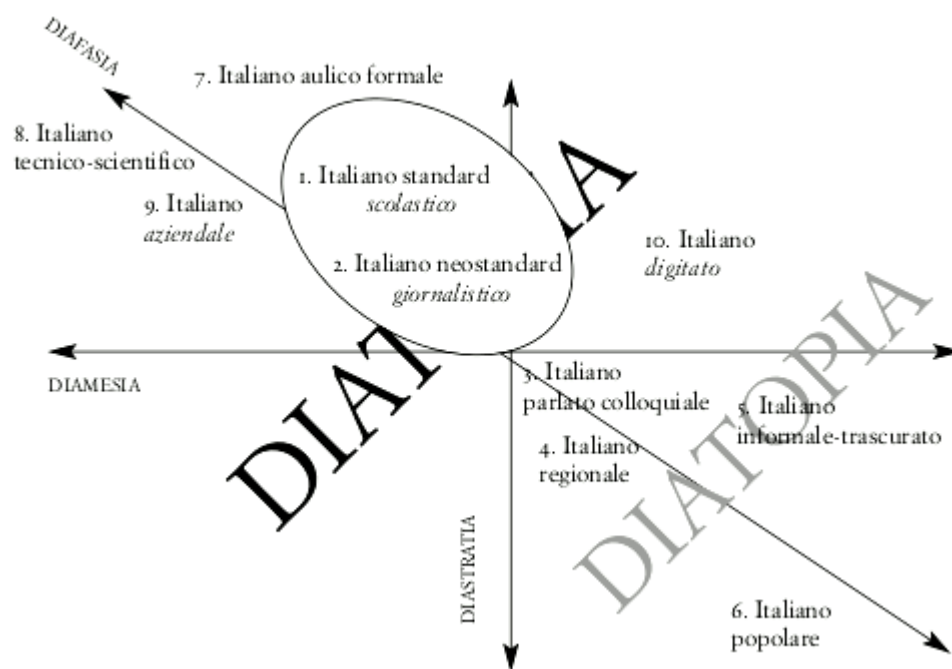
Como es de suponer, en el centro de este esquema se coloca el *italiano standard*², que aparece subdividido en dos variedades: *italiano standard letterario* e *italiano neostandard*. El *italiano standard letterario* presenta rasgos que dan cuenta de la penetración de fenómenos lingüísticos que hasta hace poco tiempo eran considerados externos a la norma, así como también del acercamiento de la lengua escrita hacia la lengua hablada. Por su parte, el *italiano neostandard* puede ser colocado, por un lado, dentro del *standard*, pero por otro, es sensible de diferenciación diatópica, puesto que

² La definición de *italiano standard* se encuentra en el apartado relativo a las características de las pronunciaciones regionales, por considerarla un antecedente necesario a la definición de *pronuncia standard*.

corresponde a la variedad que Berruto denomina *italiano regionale colto medio*³. Asimismo, en la zona central de este esquema, pero en el cuadrante inferior derecho, encontramos el *italiano parlato colloquiale*. Esta variedad se ubica cerca del centro, dado que algunos de sus aspectos están contemplados por la norma.

El *neostandard* se presenta entonces como una suerte de mediador entre las variedades provenientes de los cuadrantes inferiores y el *standard*.

Por su parte, Antonelli (2011: 51, 52), con el propósito de delinear la arquitectura del italiano contemporáneo desde los años noventa hasta nuestros días, presenta un nuevo esquema actualizado de la situación lingüística italiana tomando como base el presentado por Berruto en 1987. Teniendo en cuenta los cambios que se registraron en los últimos años, principalmente en el ámbito de la tecnología y las comunicaciones, Antonelli expone el siguiente cuadro:



Antonelli, G. (2011). *Lingua*. En Afribo, A. y Zinato, E. *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*. Roma: Carocci, p. 51.

³ Para Berruto, el *italiano regionale colto medio* corresponde al *italiano standard* utilizado por los hablantes de una región geográfica determinada y en el que son evidentes las características de pronunciación y entonación del área geográfica en cuestión, es decir el *italiano standard* en el que se evidencian, en mayor o menor medida, rasgos diatópicos.

Antonelli señala que en la lengua italiana actual se registra una notable reducción de las distancias entre variedades y una aproximación hacia el centro del esquema de aquellas consideradas *substandard*. Asimismo, destaca una mayor influencia de la diatopía sobre la lengua escrita; identifica al *italiano standard* con el italiano áulico formal y asocia el *italiano neostandard* con la lengua utilizada en los artículos periodísticos. Como novedad respecto al esquema de Berruto, Antonelli introduce una nueva variedad a la que llama *italiano digitato*. Se trata de una variedad escrita utilizada en el correo electrónico, los mensajes de texto, el chat y las redes sociales, en donde se utiliza un italiano escrito que responde a las estructuras típicas de la lengua hablada, es decir, emplea un modo de comunicación espontáneo e informal.

En el presente trabajo tomaremos como parámetros para nuestro análisis las variedades presentadas por Berruto (1987) - que mencionamos al comienzo del presente capítulo - ya que, si bien Antonelli presenta un panorama actualizado de la situación lingüística italiana, mantiene lo expuesto por Berruto con respecto a las variedades implicadas en nuestra investigación.

Hasta aquí delineamos sintéticamente la situación lingüística del italiano actual. A continuación trataremos de definir los términos relacionados con nuestro trabajo, los cuales, como ya señalamos, constituirán los parámetros de análisis del presente estudio.

2.1 ITALIANO PARLATO

Según la bibliografía consultada, establecer una definición de *italiano parlato* es bastante difícil, ya que las características y los aspectos comprendidos en esta variedad de lengua son múltiples y muy complejos. Para definir el concepto de *parlato*, Voghera (1992) describe tres acepciones incluidas en dicha noción:

- 1) como comunicación lingüística de base (lenguaje oral, espontáneo y cotidiano);
- 2) como canal de transmisión (en sentido general, empleado en la comunicación oral);
- 3) como conjunto de usos lingüísticos propios de un ambiente cultural o de un lugar geográficamente reducido y definido, en oposición al lenguaje escrito, literario u oficial de un ambiente culto (Voghera, 1992:14).

Cada vez que se haga referencia al concepto de *italiano parlato*, se lo hará en base

a las acepciones 1 y 3 de Voghera (1992), es decir, como lenguaje oral espontáneo y cotidiano y como conjunto de usos lingüísticos propios de un ambiente cultural o de un lugar geográficamente definido.

Según Berretta (1994), la noción de *parlato* no se identifica con una determinada variedad de lengua, sino que, más precisamente, es la modalidad oral la que constituye la dimensión de variación diamésica, que atraviesa las dimensiones diafásica, diastrática, diatópica y diacrónica. A su vez, el *parlato* se ve influenciado por las variaciones citadas. Es así como, dentro del *parlato*, tendremos variedades de lengua diferentes.

2.2 ITALIANO NEOSTANDARD E ITALIANO PARLATO COLLOQUIALE

Del modelo aportado por Berruto (1987) en su “arquitectura del italiano contemporáneo”, entre las variedades de *parlato* que constituirán los parámetros de análisis para el presente trabajo encontramos conceptos tales como el de *italiano parlato colloquiale* e *italiano neostandard*. Según este lingüista, el *italiano parlato colloquiale* es “el italiano de la conversación ordinaria, del común hablar cotidiano, de los usos comunes corrientes” (Berruto, 1987: 25; la traducción es mía). Desde el punto de vista diamésico, se trata de una variedad caracterizada por ser típicamente oral y, por lo tanto, presenta las características propias de esta modalidad. Además, se distingue por la variación diafásica, dada su baja formalidad. Por otra parte, Berruto define *italiano neostandard* como “la variedad de lengua comúnmente empleada por las personas cultas que admite como correctas algunas formas y construcciones que hasta hace poco tiempo no formaban parte de la norma” (Berruto, 1999: 14; la traducción es mía). Esta variedad se manifiesta tanto en la lengua hablada como en la escrita y es sensible a diferenciación diatópica, por lo tanto alude fundamentalmente a los usos concretos de la lengua de un hablante italiano regional culto promedio. En función de lo planteado al comienzo de este capítulo en relación al concepto de *continuum* lingüístico, podemos decir que no existe una división neta entre *italiano neostandard* e *italiano parlato*

colloquiale; es por ello que estas dos variedades de la lengua comparten prácticamente las mismas características y son empleadas por cualquier tipo de hablante, independientemente de su clase social y grado de instrucción. La mayor diferencia reside en que el *italiano parlato colloquiale* se manifiesta prevalentemente a través del canal oral, aunque no es exclusivo del uso hablado. De hecho, también pueden encontrarse elementos de esta variedad en las variantes escritas de escasa formalidad. Como veremos en nuestro trabajo, un ejemplo de ello es el caso de las canciones, que nacen como textos escritos pero albergan elementos del *italiano colloquiale*.

Las características que a continuación expondremos corresponden a ambas variedades lingüísticas (*italiano neostandard* e *italiano parlato colloquiale*) sin distinción, por los motivos mencionados anteriormente.

Según Berruto (1987, 1999), los rasgos particulares de estas variedades del repertorio lingüístico italiano son los que se enumeran a continuación.

2.2.1 En el **nivel morfológico**:

2.2.1.1 Verbos

Existe una tendencia a la simplificación de los paradigmas verbales, con la consiguiente reducción en el *parlato* del sistema de base. De este modo, se registra un mayor empleo de verbos del modo indicativo, mientras que el modo subjuntivo pierde ámbitos de uso. Algunos tiempos verbales son abandonados y otros ganan terreno, como por ejemplo el presente indicativo, que se emplea como presente (habitual y atemporal), pero también tiende a invadir áreas del futuro simple (en su uso epistémico, que definiremos a continuación), del pasado (presente histórico) y del imperfecto indicativo. El *passato prossimo* es el tiempo empleado habitualmente para referirse a eventos pasados, ya sea recientes o lejanos en el tiempo, y se impone sobre el *passato remoto*; además, en algunos casos, reemplaza también al futuro perfecto. El imperfecto indicativo es usado como tiempo del pasado que expresa duración, pero en el *parlato* su uso es más bien modal que temporal y se utiliza en el período hipotético de la irrealidad - como veremos en una de las canciones analizadas -, en el discurso referido para

señalar el futuro en el pasado, para fórmulas de cortesía típicas del *parlato colloquiale* - ocupando espacios en donde se emplea normalmente el condicional - y en expresiones de intención y previsión. En lo que respecta al tiempo futuro, encontramos usos que no designan solo acciones futuras, sino más bien modales; se trata del denominado “futuro epistémico”, con el que se expresan conjeturas e inferencias en el presente o en el pasado.

En relación con la disminución en la frecuencia de uso del modo subjuntivo, este fenómeno se evidencia particularmente en el tiempo presente cuando se expresa duda, posibilidad o deseo. Cuando el subjuntivo indica subordinación de la oración, frecuentemente las alternativas entre subjuntivo e indicativo se presentan como sinónimas.

Podemos señalar además otro rasgo que seguramente encontraremos en las canciones seleccionadas. Se trata del empleo de numerosas perífrasis verbales tales como *stare* + gerundio, para expresar ya sea el aspecto progresivo como el aspecto continuo; *stare a* + infinitivo, *continuare a* + infinitivo, *venire* + participio pasado, *essere lì che* + imperfecto indicativo. En las variedades objeto de nuestro estudio también existen formas del tipo *si* + tercera persona del singular del verbo para indicar la primera persona del plural, la cual constituye un modo típico de la región Toscana, que se fue expandiendo a todo el territorio italiano.

Por el contrario, el empleo de la forma pasiva en el *parlato* se registra con poca frecuencia, mientras que es habitual la tendencia a la utilización de verbos con un pronombre enclítico con valor de refuerzo. Estos verbos pueden dividirse en dos categorías: aquellos en los que el verbo pronominal tiene un valor semántico distinto de su correspondiente no pronominal y los que pertenecen a la serie de verbos en donde la partícula *ci* carece de significado y posee valor de refuerzo o intensificación (*vederci*, *crederci*). Encontramos también el uso frecuente de un grupo de verbos pronominales con doble enclítico (*farcela*, *filarsela*, *fregarsene*, por ejemplo).

2.2.1.2 Pronombres

Se observa una reducción en el sistema de los pronombres, principalmente los

personales y demostrativos. De este modo, resulta que las formas *lui - lei - loro* son las que se emplean con mayor frecuencia para designar al sujeto de tercera persona, así como también se registra el uso de *gli* como pronombre enclítico dativo plural, neutralizando la oposición de género.

En la modalidad escrita, entre las opciones posibles de *ci* y *vi* locativos, se impone el uso de *ci*.

Por otra parte, los pronombres demostrativos *questo* y *quello* reemplazan a *ciò* como pronombre neutro, mientras que se multiplica el uso de *quello* como artículo determinativo. Se registra también la tendencia a usar *lui* y *lei* para referirse a animales y objetos.

El pronombre *che*, en sus usos relativo y exclamativo, prevalece con respecto a *il quale*, en tanto que resulta frecuente el empleo de construcciones del tipo *a me mi* para la primera persona singular, así como también del pronombre *lo* neutro para retomar anafórica o catafóricamente una proposición o un predicado.

Por último, se manifiesta una marcada preferencia por el pronombre interrogativo *cosa* y por fórmulas del tipo *come mai* y *com'è che* como formas de interrogación.

2.2.2 En el **nivel sintáctico**:

Se advierten oraciones con distintos principios de estructuración, con el fin de evidenciar fenómenos relacionados con el orden de los constituyentes dentro de la oración. Encontramos así construcciones segmentadas como la *dislocazione a sinistra*, la *dislocazione a destra*, el *c'è presentativo*, la *frase scissa* y el *tema sospeso*⁴, cuya función es privilegiar la articulación tema-remática y poner en evidencia la estructura informativa de la frase. Podemos anticipar que en las canciones que forman nuestro corpus encontraremos una cantidad significativa de construcciones como las mencionadas.

Asimismo, existen estructuras sintácticas que se interrumpen: oraciones incompletas, anacolutos y cambios en la planificación del discurso, que lo presentan

⁴ En el capítulo Resultados encontraremos la explicación correspondiente a la estructura de cada una de estas construcciones.

como desordenado y poco cohesionado.

Se evidencia la preferencia por las oraciones coordinadas y, cuando se usa la subordinación, se realiza mediante una gama limitada de nexos y conjunciones respecto a las posibilidades del italiano escrito: *e, dopo, poi, allora, ma, però, ma però; perché* y *siccome* de causa; *quando* y *mentre* temporales. *Se* y *come* son los nexos subordinantes de mayor uso. Por su parte, *così* introduce una oración entre coordinada y subordinada con valor final-conclusivo.

Otro fenómeno que seguramente podremos observar en las canciones es el *che polivalente*, vale decir, distintos usos del pronombre *che* para unir una oración principal a una subordinada con diversos valores (de causa, explicativo, introducción de una oración relativa, etc.).

2.2.3 En el **nivel lexical**:

El léxico es el nivel más expuesto a las modas del momento y a las influencias extralingüísticas. Entre las tendencias de uso del *italiano parlato* encontramos las siguientes:

-Empleo de un menor número de términos diferentes y existencia de una escasa variación entre ellos. Por esta razón, se obtendrán mayores repeticiones de la misma palabra y se emplearán aquellas de significado genérico, como *cosa, roba, affare, faccenda, coso, persona, tizio, tipo* (en su doble acepción para designar el sustantivo “humano” y para indicar similitud), *fare, venire, andare, dire*, etc. *Cosa* se usa también con valor de *quanto* referido a sumas de dinero.

-Fenómenos de refuerzo semántico e intensificación de adjetivos y sustantivos según varios mecanismos: empleo de palabras tales como *bello, forte, tutto, bene, un sacco, un mucchio*; superlativos formados mediante el sufijo *-issimo* aplicado también a sustantivos; empleo de diminutivos; uso de *un po'* y sus derivados (*un pochino, un pochettino, un pochinino*).

-Elección de elementos lexicales que responde a una exigencia expresiva, con el consiguiente uso de exclamaciones de diferentes tipos, interjecciones, insultos y epítetos, diminutivos, superlativos, elementos de bajo registro o vulgares, uso de

términos polisémicos, onomatopeyas, truncamiento de palabras, vocablos compuestos o derivados y neologismos. Estos últimos surgen a partir de la utilización de palabras ya existentes empleadas con una asociación contextual particular, o bien de combinaciones nuevas, de préstamos y calcos de otras lenguas, empleando sufijos y prefijos, siglas o abreviaturas pronunciadas como un término nuevo.

- Refuerzo de la negación con *mica*, *proprio*, *un cavolo*, *un tubo*, *un cazzo*, *assolutamente* y el empleo de la palabra *niente* con función de adjetivo - predicativo.

En las canciones seleccionadas veremos en qué modo se realizan estas tendencias en el nivel lexical y apreciaremos, además, que el rap es el género en el que se encuentran con mayor frecuencia los fenómenos que acabamos de mencionar.

2.2.4 En los **niveles pragmático y textual**:

Se evidencia la tendencia a simplificar la estructura del período a través del uso limitado de construcciones de empleo frecuente y de oraciones coordinadas sobre las subordinadas. La simplificación del período también se manifiesta en el empleo de frases incompletas debido al recurso de agregados, repeticiones, reformulaciones del discurso y cambios en la progresión de la información y en el uso de conectores que señalan el tipo de relación semántica entre las partes del discurso. Tal es el caso de *cioè* - que introduce una explicación o reformulación, pero puede funcionar como una muletilla - y *eh* como relleno.

Asimismo, se recurre frecuentemente a la deixis y a lo implícito, con la consiguiente activación de la inferencia a partir del contexto situacional o de los saberes compartidos entre emisor y receptor. Generalmente, el argumento del discurso es introducido a través de formas deícticas, pronombres o el absoluto implícito. En lo que respecta al recurso de lo implícito, podemos señalar los mecanismos de anáfora y catáfora con referencia a elementos extra textuales. Seguramente encontraremos algunos de estos rasgos durante el análisis de nuestro corpus.

Otras características habituales son la fragmentación del discurso, la escasa cohesión, el uso de muletillas, elipsis y repeticiones, la presencia de autocorrecciones, el predominio de la semántica sobre las reglas de la sintaxis e inclusive el empleo

frecuente de marcadores discursivos para estructurar y conectar el discurso. Dichos marcadores pueden aparecer en conjunto o simultáneamente (*ecco...diciamo, eh*) y con valor de partículas discursivas genéricas. Entre las partículas más frecuentes podemos citar *allora, bene / be' / beh* y *niente*. Como marcadores iniciativos, es decir, de apertura, al inicio de la oración podemos encontrar *tanto, solo (che)*. Por su parte, *capito(?), vero(?), guarda, senti, ascolta, sai, ehi* y *dai* se comportan como dispositivos de contacto con el interlocutor, mientras que *appunto, già, certo, giusto, esatto, vabbe'* y *occhei* son marcadores de confirmación y contacto de parte del interlocutor. Por último, se utilizan los marcadores *veramente, davvero, proprio, appunto, praticamente, un po'* con función de énfasis o atenuación de la afirmación. Estos fenómenos pueden observarse en un número significativo de canciones analizadas.

Se prefieren formas redundantes que, por su significado, equivalen a formas más breves, como por ejemplo *dare lettura* en lugar de *leggere*; *viene ad essere* por *è*.

Se observa además una falta de concordancia entre sujeto y verbo. Se recurre a la *concordanza a senso* cuando el sujeto es un sustantivo colectivo seguido por un complemento, cuando se encuentra después del verbo o, en particular, con la forma *c'è*.

2.2.5 En el **nivel fonético – fonológico:**

Si bien Berruto no describe los rasgos fonéticos típicos del parlato, creemos conveniente citarlos porque constituyen una referencia importante para nuestro análisis. A fin de enumerar las características más pertinentes en relación con nuestro trabajo, recurriremos a D'Achille (2003) y citamos las siguientes:

- la aféresis, es decir, la pérdida de la vocal que precede un nexo consonántico formado por un sonido nasal + consonante (*'nsomma* por *insomma*, *'nvece* por *invece*), o bien de una sílaba completa (*'sto* por *questo*);
- el hiato se transforma en diptongo principalmente cuando se trata de diptongos crecientes. En algunos casos, inclusive se verifica inclusive la pérdida de la vocal, como sucede, por ejemplo, en *geografia*, cuya pronunciación en ocasiones se percibe [dʒogra'fia] con la pérdida de /e/;
- la elisión de la vocal final de palabra que se encuentra antes de otra vocal, tal es el

caso de *l'informazione, c'interessa, gl'individui*;

- la reducción de palabras ('giorno por *buongiorno* o 'sera por *buonaser*);
- la variación y duplicación de sonidos vocálicos que persiguen determinados objetivos comunicativos, por ejemplo *na!*, que indica un *no* enfático y expresa sorpresa o repulsión y *see!*, que indica una afirmación falsa;
- la metátesis, es decir, la de los sonidos de una palabra con el fin de evitar nexos vocálicos o consonánticos de difícil pronunciación; tal es el caso de *areoporto* en lugar del correcto *aeroporto*.

Hasta aquí presentamos el panorama de la lengua italiana actual en general y expusimos los conceptos que guardan relación con la oralidad. Asimismo, presentamos, en particular, las características de las variedades del *italiano neostandard* e *italiano parlato colloquiale*, que constituirán los parámetros de análisis de nuestro trabajo de investigación. A continuación, describiremos los rasgos característicos de las pronunciaciones regionales italianas (Canepari 1999).

3. CARACTERÍSTICAS DE LAS PRONUNCIACIONES REGIONALES DEL ITALIANO

Como sabemos, la pronunciación es uno de los aspectos que permite reconocer e identificar a grandes rasgos el origen geográfico de una persona. En efecto, las diferencias más evidentes entre las distintas pronunciaciones regionales se observan principalmente en los aspectos fonético y fonológico; estas variaciones se registran tanto a nivel de los sonidos como de la entonación. En el presente trabajo se tendrán en cuenta los aspectos referidos a los sonidos y a los fenómenos relacionados con la fonética sintáctica, dejando de lado la entonación, por cuanto, al tratarse de textos cantados, sus rasgos característicos se pierden dentro de la música y resulta muy difícil percibirlos.

Antes de comenzar a tratar las características de las pronunciaciones regionales italianas, conviene repasar algunos conceptos importantes. Desde el punto de vista diatópico, el italiano se presenta como una serie de variedades regionales. Se entiende por *italiano regionale* aquella variedad de italiano hablada en una determinada área

geográfica que en sus diferentes niveles de análisis lingüístico denota sistemáticamente características capaces de diferenciarlo, ya sea de las variedades empleadas en las demás regiones, como del *italiano standard* (D'Achille 2003: 17). Por su parte, Berruto (1987) define el *italiano standard* como una variedad de lengua sujeta a codificación normativa, válida como modelo de referencia para el uso correcto de la lengua y para su enseñanza. Según este autor, resulta útil una caracterización lingüística del concepto de *italiano standard* porque orienta en dos direcciones: una normativa, en el sentido de que el conjunto de sus características y elementos sirve como modelo o punto de referencia correcto y uniforme, y otra descriptiva, como conjunto de características y rasgos principales. El concepto de *standard* es utilizado generalmente por los expertos para indicar la lengua neutra, libre de marcas sociolingüísticas y asociado al concepto de norma lingüística.

En el ámbito de la fonética italiana encontramos el concepto *pronuncia standard*⁵, que hace referencia a la pronunciación usada por los profesionales de la dicción: locutores, actores y dobladores (Canepari, 1980: 11). Algunos estudiosos la denominan “pronunciación neutra” y la identifican con la pronunciación florentina culta, libre de sus características locales. Las particularidades de la *pronuncia standard* sirven como elementos de referencia y comparación para individualizar los rasgos típicos de las pronunciaciones de una región geográfica en particular.

Sin embargo, es necesario aclarar que los habitantes de una misma región no hablan una idéntica variedad regional, lo que a veces obstaculiza la identificación exacta de su procedencia geográfica. En realidad, los límites territoriales no se corresponden plenamente con los límites lingüísticos, por lo que existen zonas en donde se registran fenómenos de transición entre variedades regionales (Costamagna, 2000: 142, 143).

Una descripción de las particularidades de la pronunciación de los italianos en correspondencia con el origen geográfico ha sido propuesta por Luciano Canepari (1980, 1999). En ella, este estudioso hace referencia a las características de 22 lenguas koiné particulares existentes en Italia, las cuales pueden reunirse en tres grandes grupos: *septentrionales*, *centrales* y *meridionales*. A estos tres grupos se agrega el *intermedio* -

⁵ En el presente trabajo, la expresión *pronuncia standard* será utilizada en italiano tal como la designa Canepari (1999).

correspondiente a la isla de Cerdeña - que se presenta como una especie de nexo entre las lenguas koiné *septentrionales* y *centro-meridionales* y, por esta razón, no lo tendremos en cuenta en la descripción de las características. Los tres grupos mencionados se dividen geográficamente de la siguiente manera:

-El grupo *septentrional*, en el que se reúnen las lenguas koiné *medio – norte -oeste* (Piamonte con Valle de Aosta, Liguria, Lombardía, Emilia Romagna) y *noreste* (Alto Adigio, Trentino, Friuli Venecia Julia y Véneto).

-El grupo *central*, que se subdivide en *centro-oeste* (Toscana) y *centro–este* (Umbría, Marcas y Lacio con Roma).

-Al grupo *meridional* pertenecen las lenguas koiné *alto sur* (Abruzos, Molise, Campania, Basilicata, Apulia (norte y centro) y *bajo–sur* (Apulia meridional, Calabria y Sicilia).

Algunas de las características generales de las pronunciaciones regionales divididas en las tres grandes zonas expuestas (Norte – Centro – Sur) que Canepari (1980: 50-56 y 1999: 362-369) pone en evidencia son las siguientes:

3.1 Sonidos vocálicos:

-los sonidos vocálicos seguidos o precedidos por sonidos nasales pueden ser nasalizados, especialmente en el centro y el sur;

-a veces se percibe la nasalización de las vocales sin la presencia de consonantes nasales al final de enunciado en acentos muy marcados de Roma y Catania;

-vocales con pronunciación sorda y suave (casi susurradas) entre consonantes sordas o entre sordas y silencio, sobre todo en sílabas sin acento y para los sonidos /i/ /u/. Esto puede suceder sobre todo en el sur y en el norte;

-la oposición entre los sonidos /e ε/ y /o ɔ/ no se distingue desde el punto de vista de su función - que es la de diferenciar significados -, a pesar de que existen lenguas koiné donde se registran timbres intermedios con oscilaciones más o menos similares a la *pronuncia standard*, dependiendo de los hablantes y las palabras;

-en las pronunciaciones más marcadas del centro-este y el centro-sur de Italia se pueden encontrar fenómenos de armonía vocálica, a causa de los cuales /ε ɔ/ se realizan

/e o/ cuando la sílaba siguiente o la sílaba final de la palabra contiene /i/.

3.2 Sonidos consonánticos:

-de uso frecuente en el norte, pero más generalizado en el sur, es la realización de [j] después de /tʃ dʒ ʃ ʎ n/;

-principalmente en el norte, las producciones de /ʎ lj / y /ɲ nj/ son similares;

-en el norte y en Toscana, Marcas y Cerdeña, el fonema /b/ intervocálico puede realizarse [β], mientras que en el resto de Italia la realización frecuente es /bb/;

-en el sur, los sonidos / d g / simples que se encuentran entre vocales pueden realizarse no como oclusivos sino más bien fricativos, como [ð ɣ];

-en el norte, /p t k/ simples que se encuentran después de un sonido vocálico pueden realizarse con un tipo de fonación intermedio, en especial en sílabas átonas;

-típico de Toscana, - principalmente de Florencia y Siena - es el fenómeno denominado *gorgia*, por el cual / p t k / intervocálicos se producen [ϕ θ h];

-en muchas zonas del sur, /b d g dʒ/ después de un sonido nasal (independientemente de la posición del acento) se pueden realizar como nasales;

-en el sur, /b d g dʒ/ en posición inicial, después de silencio, por lo general se realizan como un sonido doble;

-en el centro, el sur y en Venecia Julia, /ts/ inicial tiende a ser reemplazada por /dz/ por razones de prestigio;

-en el sur y en las zonas orientales de Italia centro-este, según los hablantes y las palabras, se puede percibir /tsj/ en lugar de /tstsj/ *standard*, como así también /dz/ en lugar de /dzdz/;

-en Toscana, entre /ts/ y /dz/, se manifiesta la tendencia al uso de la sonora /dz/;

-en las pronunciaciones más marcadas del norte, /ts dz / tienden a realizarse como si fueran /(s) s z (z) / y /ʃ/ se reduce a /s(j)/;

-en el norte (específicamente en Piamonte, Lombardía y Emilia Romagna), es frecuente la presencia de las variantes de la llamada *erre moscia* [ʁ];

-en el norte, formas como *scervellato* (sonido inicial /ʃ/) se pronuncian

generalmente con la secuencia /stʃ/;

-en el norte, el prefijo *trans-* tiende a realizarse /tranz/ con /z/;

-en la pronunciación de los grupos consonánticos existe una fuerte tendencia a la simplificación. Por ejemplo, en el centro /lr nr nl/ tienden a reducirse a favor de /rr ll/, mientras que en el sur se registran fenómenos de asimilación de /n r/;

- en el centro, /s/ después de /r l n/ se realiza africada como /ts/;

-principalmente en el norte, las consonantes /b d g/ se realizan como no sonoras o intermedias cuando se encuentran al final de palabra; en cambio en el sur, la realización más frecuente tiene el agregado de un elemento vocálico a la consonante final, cualquiera sea, del tipo [e] en el centro, [ə] en las zonas altas del sur y del tipo [ɪ] en las zonas bajas del sur; en Cerdeña (y en algunas zonas del sur), las consonantes finales pueden realizarse seguidas de “un eco” de la vocal que las precede.

Entre los fenómenos fonéticos relacionados con la sucesión de los sonidos en la cadena hablada seleccionamos aquellos que consideramos más pertinentes para nuestro estudio:

- el llamado *rafforzamento sintattico*,⁶ cuya realización es frecuente en las zonas del centro y sur de Italia y prácticamente nula en el norte;

-típica del centro, aunque también muy difundida en el sur, es la elisión de la vocal átona final delante de la palabra siguiente que comienza con vocal (*son andato*).

Consideramos adecuado agregar a estos rasgos otras dos características descritas por D' Achille (2004: 167), que son las siguientes:

- la apócope vocálica, o bien, la caída de la vocal final de palabra (*andiam via, son partito*), que es un fenómeno frecuente en el norte de Italia y en Toscana;

- la supresión de la sílaba que se encuentra al final de palabra, muy difundida en Roma y en el sur de Italia tanto en verbos conjugados (*viè qua!*) como en el infinitivo (*venì, sapè*) y en vocativos (*ma' para mamma, dottó por dottore*);

En las canciones seleccionadas para el corpus veremos cuáles son las características de pronunciación regional más evidentes y en qué modo se manifiestan.

⁶ Con esta expresión se indica un fenómeno típico del *italiano parlato* provocado por el contacto entre palabras. Dicho fenómeno consiste en la duplicación de la consonante que se encuentra en posición inicial de palabra cuando se encuentra precedida por determinados tipos de monosílabos terminados en vocal (preposiciones, conjunciones, adverbios, pronombres, algunos verbos, etc.).

4. CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE LA LENGUA DE LA CANCIÓN ITALIANA ACTUAL

Seguidamente, trazaremos un breve recorrido descriptivo acerca de la lengua de la canción italiana actual, para luego presentar los géneros musicales a los que pertenecen las canciones de nuestro corpus, ofreciendo una definición de los mismos y aludiendo a algunos de sus rasgos lingüísticos.

En lo referente a la lengua de la canción italiana, los investigadores parecen estar de acuerdo en el hecho de que solo a partir de las décadas del sesenta y setenta la misma registró una transformación significativa. Los especialistas sostienen que la presentación de la canción *Nel blu dipinto di blu* de Domenico Modugno en el festival de San Remo⁷ de 1958 señala un hito en la historia de la música italiana. Por entonces, dicha presentación generó una verdadera revolución, ya que la letra de *Nel blu dipinto di blu* presenta rasgos de una lengua más viva y cotidiana, rompiendo así con la tradición según la cual los artistas se inspiraban en el melodrama al componer sus canciones. Desde la presentación de Modugno, las canciones de San Remo conservan un buen porcentaje de tradición melodramática y, al mismo tiempo, se aproximan a la lengua hablada. Es así como la gramática de los textos cantados se orienta hacia la lengua oral y los compositores recurren a fenómenos típicos de la oralidad para crear intenciones comunicativas más auténticas y una complicidad con el público.

En este sentido, Cortelazzo (2000) sostiene que la lengua de la canción se modificó radicalmente gracias a la experiencia de los cantautores que utilizaban en sus obras vocabulario y sintaxis del italiano coloquial, tendencia que, poco a poco, se difundió en todos los géneros musicales. De este modo, de acuerdo al estilo de cada cantante, podemos encontrar desde el uso de las jergas y el dialecto marginal de las periferias urbanas hasta formas de la oralidad mezcladas con elementos de la poesía culta - construcciones típicas del italiano hablado desordenado y jergal en el rock juvenil de fines de los años setenta -, así como también un retorno a los dialectos,

⁷ Festival de la canción italiana que se celebra todos los años desde 1951 en San Remo, Italia. Se trata de una competición en la que distintos cantantes italianos interpretan canciones compuestas por autores de dicha nacionalidad y reciben votos por parte del jurado y del público.

fenómeno que se verifica preferentemente en cantantes del sur de Italia. De esta manera, las canciones se orientaron hacia una lengua más moderna y - como señalamos anteriormente - comenzaron a ganar terreno algunas características lingüísticas vinculadas fundamentalmente con la simulación del italiano hablado.

Según Telve (2008), la lengua de la canción italiana actual ofrece un panorama variado, que oscila entre un máximo de informalidad en los textos del rock y del rap y un mayor grado de formalidad en las canciones sentimentales, pasando por el registro atento y cuidadoso de los cantautores. Sostiene además que, dentro de esta heterogeneidad, se verifican algunos fenómenos propios del registro coloquial.

Por su parte, Antonelli (2010) afirma que la lengua de la canción demuestra una gran apertura hacia algunos fenómenos de la lengua hablada. Dichos fenómenos concuerdan casi en su totalidad con los descriptos por Berruto (1987) para definir las categorías de *italiano colloquiale* e *italiano neostandard*. De este modo, Antonelli (2010) hace referencia al empleo en las canciones de distintas modalidades de tiempos verbales, uso de adverbios y pronombres, determinados elementos lexicales (términos dialectales, insultos, préstamos, lenguaje coloquial), distintos fenómenos de estructuración de las oraciones, falta de concordancia entre sujeto y verbo, *che polivalente*, simulación de la oralidad a través de distintos procesos relacionados con la pragmática (como por ejemplo apelativos, señales discursivas, reformulaciones y autocorrecciones, interjecciones y muletillas), entre otros. Este autor señala además que es inexacto pensar que un género de consumo como el de la canción haya podido actuar anticipando o determinando ciertas transformaciones de la lengua italiana, si bien sostiene que puede haberlas favorecido y, en algunos casos, acelerado. Por esta razón, expresa también que las canciones constituyen un importante modelo lingüístico de referencia:

En estos últimos 50 años, las innovaciones lingüísticas no nacieron de las canciones, pero cuando pasaron por las canciones llegaron a un público amplio y receptivo. Todo esto contribuyó a su difusión, pero sobre todo a su aceptación, haciendo que estas características fueran percibidas como normales, antes que como norma. Gracias a los textos de las canciones, aquellas novedades gramaticales, sintácticas y lexicales se transmitieron por la radio y la televisión, fueron escuchadas en las rocolas, los tocadiscos,

los walkman, los iPod tantas veces que permanecieron en la memoria; también se cantaron con la guitarra y bajo la ducha, se escribieron en los diarios y en notas; en fin, forman parte de una memoria colectiva, repetida en los eslóganes publicitarios y en los títulos de los diarios. Se convirtieron en el italiano de todos los italianos. (Antonelli, 2010: 240, 241; la traducción es mía).

Es oportuno señalar que Masini (2005: 26) considera que la lengua de la canción - entendida como medio de comunicación - presenta usos lingüísticos pertenecientes a una tipología intermedia que mezcla los dos planos diamésicos: por un lado la lengua escrita, dado que tratamos con textos que nacen escritos para luego ser cantados y, por otro, una escritura cómplice de la oralidad, que simula sus rasgos pero sin reproducir totalmente sus características, lo que deriva en una variedad ilimitada de elecciones lingüísticas. De este modo, esta lengua nace como un espejo que refleja el italiano contemporáneo en las variedades más difundidas entre la población, pero tratando de permanecer dentro de ciertos límites y, si ocasionalmente los traspasa, lo hace con precisos objetivos expresivos. Es así como en los textos de las canciones podemos advertir que algunos cantantes privilegian el entretenimiento, mientras que para otros el objetivo es transmitir valores estéticos o culturales e inclusive ideologías.

Como lo señalamos más arriba, en la canción los textos son formulados por escrito, pero su ejecución y recepción se producen a través de la oralidad. De tal manera, estos textos escritos simulan la oralidad en su empeño por buscar expresividad e incluir al destinatario, que se reconoce en las expresiones coloquiales y en las experiencias cotidianas narradas en las canciones.

La expresividad se manifiesta a través de rasgos lexicales procedentes de variedades jergales, del lenguaje juvenil, de formas pertenecientes a niveles más informales en la escala diafásica, así como también de transgresiones que, dependiendo del género, son más o menos frecuentes. Otro recurso utilizado por los compositores que buscan expresividad y realismo en sus canciones es el empleo de elementos pertenecientes a diferentes variedades de lengua - como por ejemplo las expresiones dialectales - o también el recurso a otras lenguas, principalmente al inglés (*code-*

switching).⁸ Con respecto a la utilización de términos provenientes de los diferentes dialectos italianos, Antonelli (2011: 47) sostiene que a partir de la década del noventa se evidencia en la canción italiana una importante revalorización y recuperación de los dialectos. Este fenómeno responde, en general, a la influencia de la *canzone d'autore*⁹ de origen dialectal, si bien también aparece como respuesta a una exigencia en la búsqueda de una lengua alternativa al *italiano standard* identificado como la lengua del poder, de las instituciones y de los medios masivos de comunicación. De esta manera, el dialecto se demuestra como una especie de jerga que expresa las características de la condición marginal, contestataria y de protesta de las jóvenes generaciones.

Otro aspecto que podemos mencionar es el de la intertextualidad. En algunos casos, podemos establecer una estrecha relación entre las canciones y la literatura, encontrando en ellas referencias a voces literarias, rimas y vocablos aúlicos que dan cuenta de la importancia que ocupan la palabra y la canción como manifestaciones de la poesía contemporánea. En las letras de la *canzone d'autore*, la palabra posee un significado especial, como así también en otros géneros que se afirmaron recientemente, como el rock y el rap.

En cuanto a la pronunciación, como seguramente veremos reflejado en este trabajo, las canciones constituyen un catálogo de características fonéticas de todos los orígenes regionales.

5. BREVE DESCRIPCIÓN DE ALGUNOS GÉNEROS MUSICALES

Las canciones que analizamos en el presente trabajo pertenecen al rock, pop y rap italianos. En lo que sigue, trataremos de definir y describir brevemente estos géneros musicales, delinearemos sus características en el panorama italiano y haremos mención de sus rasgos desde el punto de vista lingüístico.

⁸ *Code switching* es la alternancia o conmutación de códigos lingüísticos en un evento comunicativo, que consiste en el pasaje de un código lingüístico a otro (en nuestro caso del italiano al inglés o del italiano al dialecto y viceversa). Generalmente es intencional y responde a una específica función comunicativa.

⁹ Se entiende por *canzone d'autore* la canción escrita por un autor reconocido como creador y artista (Jachia, 1998: 9).

5.1 El rock

La música **rock** es un género musical nacido entre las décadas del cincuenta y sesenta en el Reino Unido y los Estados Unidos de la mano del *rock and roll*. Hacia mediados de los años sesenta e inicios del setenta, se desarrollaron distintos subgéneros originados por la fusión del rock con otros estilos musicales. Es así como surgieron el folk rock, el blues-rock, el soft rock, el rock electrónico, el heavy metal, el hard rock, el punk rock, entre otros. Actualmente, el término rock es el más empleado para indicar la música de los jóvenes, puesto que es un género dirigido a un preciso estrato generacional y social.

El rock se consolida en la cultura italiana alrededor de los años setenta. Corti (1996: 46) afirma que el rock italiano nace en Bolonia a partir de la manifestación de un grupo de jóvenes perteneciente al ala creativa del “Movimento ‘77”¹⁰ y de allí se transforma en un fenómeno colectivo. Según Sibilla (2003: 23), se trata de un género musical generacional, romántico y transgresor que lleva implícitas tres cuestiones: la ideología de lo auténtico, una connotación musical específica y, en tercer lugar, la oposición al pop. La primera cuestión se relaciona con el hecho de que el rock intenta reformular las reglas, no solo musicales sino también sociales, a través de una visión “genuina” del mundo, transgresora y revolucionaria, libre de ataduras con el “mundo corrupto”. La segunda cuestión hace referencia al rock en cuanto género de la música juvenil y la tercera alude al rock como música pura y verdadera, en oposición al pop, que es considerado un género exclusivamente comercial y de entretenimiento.

Entre los temas centrales del rock encontramos aquellos referidos al sexo, al alcohol y a las drogas, a la política y la sociedad.

Por su parte, Cartago (2005: 209) sostiene que las letras de las canciones pertenecientes al rock no son meros accesorios respecto de la música, sino que la palabra cantada se impone a través del rol que cumple el intérprete que le da vida al texto y es el mediador entre la letra y la música. El timbre, la pronunciación, el modo de emisión, en fin, todas las particularidades que distinguen a un determinado cantante de

¹⁰ Se trata de una agrupación que se formó en Bolonia, precisamente en el año 1977, en oposición al sistema político social y cultural existente por entonces en Italia.

otro constituyen un aspecto esencial en el texto, un elemento que se identifica con la letra y la música.

Las canciones del rock presentan abundantes rasgos de oralidad que se evidencian en el empleo de vocablos pertenecientes a variedades lingüísticas informales y al lenguaje propio de los jóvenes. También se observa el uso frecuente de términos en inglés, como así también de interjecciones y exclamaciones. El rock se caracteriza además por una excesiva simplificación de la lengua y por la repetición de palabras o enteras oraciones que hacen que la estructura textual se presente desordenada.

Entre los recursos lingüísticos de uso corriente en este género musical podemos mencionar las metáforas - es frecuente la referencia al tema del viaje en alusión a las drogas - y la paronomasia, que consiste en la asociación de palabras con diferentes significados pero fónicamente semejantes.

5.2 El pop

Según la Enciclopedia Treccani, *pop* es la contracción de la palabra inglesa “popular”, ya que la expresión “popular music” se utiliza para indicar un conjunto de distintos géneros de la música contemporánea. Por su parte, Sibilla (2003:29) define la música pop como un macrogénero musical contemporáneo que comprende todos los subgéneros específicos de la canción popular desarrollados a partir de la expansión del *rock and roll* y difundidos por todos los medios de comunicación. La música pop se define a partir de los siguientes criterios:

-El período histórico-productivo y el rol industrial: el pop nace en los años cincuenta con la revolución de la música juvenil llevada a cabo por el rock y promovida por la creciente industria discográfica, filtrando y lanzando, según criterios comerciales, sus varios estilos.

-La difusión en los medios de comunicación y su distribución comercial.

-La forma textual. La canción es su unidad comunicativa y se difunde a través de distintas tipologías textuales, las cuales se presentan como una reelaboración de la canción en sí (recitales, videoclips, etc.). Las tipologías textuales del pop tienen algunas características lingüísticas comunes (el lenguaje narrativo, musical e interpretativo de la

canción) y otras dictadas por el contexto (el lenguaje del medio en el que la canción se presenta).

-Los actores sociales y los modelos de construcción de la identidad. En muchos casos, los intérpretes son más importantes que las canciones en sí mismas, por cuanto construyen su propia identidad y cuentan su historia de personaje público a través de las canciones que componen y cantan y de sus presentaciones en los medios y en conciertos. Al mismo tiempo, el pop tiene un público juvenil que se define como grupo a través de la experiencia musical.

En Italia, con la expresión pop se indica la música que se contrapone a la *canzone d'autore*. Habitualmente la música pop italiana se designa con la expresión *musica leggera*.¹¹ Se trata de un género que agrupa un conjunto de tendencias caracterizado por un tipo de música poco elaborada, pegadiza, de entretenimiento y dirigida al consumo de masa, con un lenguaje relativamente simple, de fácil comprensión y con temas poco comprometidos. En general, el tema principal de la canción pop es el amor en sus diferentes etapas, encontrado o perdido.

Para Sibilla (2003: 141) la principal característica de la canción pop es el uso de un lenguaje simple y cotidiano en un espacio comunicativo y narrativo reducido. La simplicidad de la lengua y las continuas repeticiones de expresiones sin un significado preciso pero que confieren ritmo a la canción facilitan su memorización. De este modo encontramos, al igual que en el rock, exclamaciones, interjecciones, palabras cargadas de sonoridad (como es el caso de “baby” en inglés).

Por su parte, Cartago (2005) expone que en las canciones del pop existe un buen porcentaje de tradición que se une a elementos lingüísticos que simulan la oralidad y a aquellos pertenecientes al lenguaje juvenil. Sostiene además que, en las letras del pop, la gramática se inclina hacia los usos típicos de la modalidad oral, por consiguiente, podemos notar la presencia de marcadores discursivos y décticos para crear contacto con el público, el recurso a formas redundantes típicas del italiano hablado en lugar de aquellas más breves, el uso de verbos pronominales y del modo indicativo en estructuras en las que deberían emplearse verbos pertenecientes al subjuntivo, repeticiones,

¹¹ En general se utiliza el término *pop* para referirse a la música comercial internacional y *musica leggera* para aludir a la música melódica italiana. Desde el punto de vista conceptual y estructural, ambos términos coinciden.

mecanismos de anáfora, oraciones con diferentes principios de estructuración y anacolutos.

5.3 El rap

La Enciclopedia Treccani define al *rap* como un género musical que se desarrolló como parte de la cultura *hip hop*, nacida en Nueva York a comienzos de los años setenta. Si bien los términos rap y hip hop suelen utilizarse como sinónimos, rap se refiere al género musical propio de la cultura hip hop.¹²

En Italia, este género comenzó a desarrollarse a comienzos de los años ochenta como una transferencia del rap estadounidense. Solo a partir del año 2000, el rap italiano registró un notable crecimiento con el lanzamiento mediático de numerosos intérpretes, denominados específicamente *raperos*.

El rap se caracteriza por su forma “hablada”, es decir, por la recitación rítmica de rimas y juegos de palabras. Puede interpretarse a capela, si bien normalmente está acompañado por un fondo musical rítmico llamado *beat*. Más precisamente, la palabra es más importante que la música, la cual se presenta simple para no menoscabar el rol protagónico del mensaje, sobre el cual recae toda la responsabilidad comunicativa.

Para Cartago (2005: 210), en el rap el impacto de la lengua hablada y la naturaleza esencialmente revolucionaria del mensaje se conjugan con la cultura popular y se expresan a través de los diferentes dialectos y variedades lingüísticas regionales de Italia, favoreciendo así la divulgación de las distintas realidades sociales de este país europeo. En los textos del rap, la presencia de la voz política y social de las periferias urbanas marginales revela un tinte de protesta contra el conformismo cultural y los modos de ser y de pensar propios de la sociedad italiana.

Cartago (2005) sostiene además que la lengua de las canciones del rap constituye el fiel reflejo del hablar espontáneo, poco cuidado, con sus redundancias y sus excesos,

¹² El hip hop es un movimiento artístico de fines de la década del sesenta, surgido en las comunidades afroamericanas y latinoamericanas pertenecientes a barrios populares de Nueva York, en los Estados Unidos.

cargado de ironía, que traspasa el límite de la informalidad y pone de manifiesto toda la expresividad juvenil. Señala, además, la presencia de juegos de palabras, trabalenguas y frases hechas. En el léxico del rap se percibe una multiplicidad de aspectos, como una especie de collage, recurriendo con frecuencia al *code-switching*. De este modo encontramos tanto vocablos pertenecientes a los dialectos como palabras en otros idiomas, principalmente provenientes del inglés.

Capítulo II

METODOLOGÍA

1. OBSERVACIONES PRELIMINARES

En este capítulo intentaremos explicar la metodología utilizada en el desarrollo de nuestro análisis. En primer lugar definiremos el tipo de investigación que llevamos a cabo, para luego hacer referencia a la clase de diseño dentro del cual se inscribe nuestro trabajo de tesis. También haremos mención de nuestro objeto de estudio y describiremos las unidades de análisis que aplicaremos a las canciones que forman nuestro corpus. Para la descripción del corpus, primero nos referiremos a su criterio de selección y, finalmente, concluiremos con una explicación de los procedimientos empleados para el análisis de las canciones y la interpretación de los datos recabados.

2. DEFINICIÓN DEL TIPO Y DISEÑO DE INVESTIGACIÓN

El presente trabajo se enmarca dentro de un tipo de investigación cualitativa, por cuanto hemos intentado identificar y describir los aspectos de la simulación del *italiano parlato* presentes en algunas canciones italianas actuales, teniendo en cuenta la riqueza y diversidad de esta variante de la lengua.

Desde el punto de vista cronológico, podemos agregar también que nuestra investigación es de tipo sincrónico, puesto que hemos estudiado algunos fenómenos lingüísticos que aparecen en los textos de canciones escritas y difundidas en el período de tiempo comprendido entre los años 2003 y 2013.

Debido a que hemos observado, clasificado, caracterizado y analizado los fenómenos del *italiano parlato* tal como se manifiestan en el género comunicativo de la canción, podemos afirmar que en este trabajo hemos realizado un estudio de tipo descriptivo.

En cuanto al diseño de nuestra investigación, podemos señalar que es no experimental, pues, como mencionamos en el párrafo anterior, observamos los fenómenos para luego describirlos. Concretamente, el procedimiento consistió en individualizar los rasgos característicos del *italiano parlato*, clasificarlos, proporcionar su descripción y analizarlos. El análisis se realizó a partir de ejemplos extraídos de un

corpus textual constituido por canciones italianas actuales pertenecientes al rock, al pop y al rap, compuestas y difundidas en los últimos diez años.

3. DEFINICIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO Y DE LAS UNIDADES DE ANÁLISIS

El objeto de estudio de esta investigación está constituido por los fenómenos característicos del *italiano parlato* y los rasgos de pronunciación regional que se manifiestan en el corpus de canciones seleccionado. Los fenómenos del *italiano parlato* fueron clasificados desde el punto de vista morfológico, sintáctico, lexical, pragmático y textual, teniendo en cuenta los aspectos expuestos por Berruto (1987, 1999) en su descripción de *italiano neostandard* e *italiano parlato colloquiale*. Por su parte, D'Achille (2003) nos proporcionó datos referidos a los atributos fonéticos de dicha variedad. Para los rasgos referidos a la pronunciación regional - divididos en zonas geográficas (norte, centro y sur) - tomamos los parámetros indicados por Canepari (1980, 1999). La totalidad de las peculiaridades expuestas por los autores mencionados - que presentamos oportunamente en el marco teórico - constituyeron los indicadores o parámetros de análisis de nuestro trabajo. Es así como elaboramos una tabla operacional en la que especificamos los indicadores mencionados y en la que fuimos volcando los fenómenos identificados. De este modo, a medida que observábamos e individualizábamos los rasgos del *italiano parlato*, logramos clasificarlos para luego describirlos y analizarlos.

El corpus textual consta de 37 canciones, las cuales fueron recopiladas teniendo en cuenta su temática y su año de difusión. Estos aspectos, junto al origen geográfico de los cantantes e intérpretes, fueron definitorios al momento de formar el corpus. Cabe señalar que las canciones seleccionadas se distribuyen de la siguiente manera: 12 corresponden al género rock, 11 al pop y 14 pertenecen al rap.

4. LA TEMÁTICA DEL CORPUS. EL CONTEXTO DE PRODUCCIÓN DE LAS CANCIONES

En este apartado trataremos de delinear los criterios de selección de las canciones que forman el corpus, haciendo referencia al contexto de producción de las mismas.

En este último período, con motivo de haberse cumplido en 2011 el 150º aniversario de la unificación política y territorial italiana, existe una abundante producción de canciones que tienen como argumento principal o, al menos, mencionan cuestiones referidas a Italia y la idiosincrasia de los italianos. Esta temática nos ha permitido escoger un corpus variado y representativo, perteneciente a todas las áreas geográficas de ese país europeo.

El criterio temático de selección del corpus nos hace pensar en el contexto de producción de las canciones en cuanto textos comunicativos. La canción, entendida como medio de comunicación, en este caso toma como argumento un hecho histórico y se dirige a un público ilimitado, anónimo, que no se distingue desde el punto de vista cultural ni social. Se trata, pues, de un público masivo.

Las canciones están diferenciadas por el tipo de emisor que produce el texto, los modos de transmisión, la finalidad del mensaje que vehiculizan y las funciones comunicativas. En este sentido, nos remitiremos a algunos de los aspectos postulados por Bronckart (2004) en su teoría del Interaccionismo Sociodiscursivo, ya que, si bien este trabajo pretende ser una descripción de fenómenos lingüísticos relacionados con la simulación de la oralidad en distintas canciones italianas actuales, para el criterio de elección de las mismas se tuvo en cuenta su contexto de producción.

Bronckart (2004: 59) hace referencia a las condiciones de producción de los textos, definiendo el “contexto de producción” como el conjunto de factores susceptibles de influir en su organización. Según este estudioso, estos factores presentan múltiples aspectos y se agrupan en dos conjuntos, el primero relativo al mundo físico y el segundo al mundo social y subjetivo. Destacaremos aquí solo los componentes que definen al conjunto referido al contexto físico de producción de los textos, debido a que consideramos que son los que constituyen los criterios de selección

de nuestro corpus. Para Bronckart (2004: 60), todo texto es el resultado de un comportamiento verbal concreto realizado por un agente situado en las coordenadas del espacio y del tiempo, por lo tanto todo texto procede de un acto realizado en un contexto físico, que puede ser definido por cuatro parámetros específicos:

- el lugar de producción, es decir, la ubicación espacial donde se produce el texto;
- el momento de la producción, o sea la extensión de tiempo durante la cual se produce;
- el emisor o productor, vale decir, la persona que produce el texto, que puede recurrir a la modalidad oral o escrita;
- el receptor, quien es la persona o personas susceptibles de percibir o recibir concretamente el texto.

En el caso de las canciones que analizaremos, estaríamos frente a lo que Bronckart señala como producción escrita en donde el receptor no está necesariamente situado en las coordenadas del espacio-tiempo del productor, no dispone de ningún medio de respuesta inmediata y, por lo tanto, no constituye la figura de interlocutor. Podríamos agregar además que en todos los textos analizados Italia constituye el lugar de producción, mientras que el momento de producción comprende el período 2003 - 2013.

Por otra parte, Bronckart (2004) hace referencia al contenido temático (o referente) de un texto, que puede definirse como el conjunto de las informaciones presentadas explícitamente en el mismo. En el caso de las canciones, la información que se presenta vehiculiza temas de carácter subjetivo relacionados con la historia, la política, la sociedad y la idiosincrasia del pueblo italiano. Estas temáticas nos permitieron seleccionar un corpus heterogéneo, perteneciente a todas las áreas geográficas de Italia. Precisamente, la procedencia geográfica de los autores e intérpretes de las canciones es otro de los aspectos que tuvimos en cuenta al conformar el corpus. Es así como elegimos composiciones pertenecientes a artistas oriundos de distintas ciudades del norte, centro y sur de Italia. De este modo, hemos podido efectuar el análisis fonético - fonológico priorizando los aspectos referidos a las características regionales presentes en la pronunciación de los distintos artistas.

Como señalamos en los párrafos anteriores, las canciones que seleccionamos

comparten un mismo campo semántico, pero al corresponder a distintos géneros y ser interpretadas por cantantes provenientes de diferentes zonas geográficas, presentan múltiples variantes de acuerdo al género musical y al estilo de interpretación, constituyendo así un corpus rico, diverso y representativo. Cabe agregar que los artistas seleccionados tienen, en mayor o menor medida y cada uno dentro de su género, una trayectoria reconocida dentro del panorama musical italiano.

Todas las canciones fueron extraídas de internet y la transcripción de sus textos se obtuvo en el sitio www.angolotesti.it. Debido a que en ocasiones el material encontrado en la red es poco confiable, cotejamos y verificamos los textos escritos mediante la escucha de las canciones en sus versiones originales. Pudimos constatar así algunos errores tales como faltas de ortografía, repeticiones, sustituciones u omisiones de palabras o enteras oraciones y alteraciones en el orden de los versos, debido a que, en general, las letras de las canciones son añadidas por los usuarios de internet sin control alguno por parte de los responsables del sitio. Encontramos estos errores con más frecuencia en las canciones pertenecientes al género rap y en menor medida en las del rock y pop.

En algunas canciones encontramos secuencias dialogadas que preceden o siguen los textos cantados. En la mayoría de los casos, dichas secuencias se presentan como elementos de apertura y cierre que no guardan relación con el argumento de las canciones. En nuestro análisis no tuvimos en cuenta dichos diálogos por no considerarlos partes del texto cantado.

Una vez que corregimos los textos, clasificamos las canciones por género – rock, pop, rap - y dentro de cada uno de estos grupos las subdividimos por intérprete y procedencia geográfica, consignando la fecha de su lanzamiento. En la mayoría de los casos, los compositores interpretan sus propias canciones y solo en dos de ellas el intérprete no coincide con el autor de la canción. Para realizar el análisis de los aspectos morfológicos, sintácticos, lexicales, pragmáticos y textuales tomamos en consideración el género musical y el autor a los que pertenecen las canciones seleccionadas. Asimismo, para el análisis fonético-fonológico tuvimos en cuenta al cantante y su origen geográfico, sin considerar la autoría de los temas. Es así como contamos con 23 cantantes, de los cuales seis pertenecen al norte de Italia, diez a la zona central (seis son

toscánicos, tres romanos y uno marquesano) y siete cantantes son oriundos de regiones del sur (dos pertenecen a Campania, dos a Calabria, uno a Apulia y los restantes son sicilianos). Es necesario agregar que en tres canciones, junto con el cantante, participan otros intérpretes, formando así dúos o tríos. En estos casos, para el análisis fonético-fonológico tuvimos en cuenta la procedencia geográfica de cada uno de los cantantes¹³.

Específicamente, comenzamos con la lectura de cada canción e identificamos los fenómenos propios del *italiano parlato* teniendo en cuenta los distintos niveles: morfología, sintaxis, léxico, pragmática, textualidad y fonética. Una vez identificados los fenómenos, los clasificamos transcribiéndolos en una tabla, consignando la canción de la cual se extrajo el ejemplo mediante la letra y el número correspondiente (Rk 1, P 14, Rp 24, etc)¹⁴. Dicha tabla, constituida por un cuadro de doble entrada, está dividida en tres columnas que corresponden a los géneros a los cuales pertenecen las canciones (rock, pop y rap) y, por otro lado, en filas que contienen las categorías de análisis que corresponden a los niveles de caracterización de los fenómenos del *italiano neostandard* e *italiano parlato colloquiale* (nivel morfológico, sintáctico, lexical y pragmático – textual).

Para el análisis fonético-fonológico, escuchamos reiteradas veces las canciones con el fin de identificar, en un primer momento, los rasgos fonéticos del *parlato en general* y luego los aspectos relacionados con las pronunciaciones regionales de cada intérprete por separado, registrando los fenómenos percibidos. Cabe aclarar que para el análisis, solamente tuvimos en cuenta los textos cantados en italiano, descartando aquellos en los que se utiliza el dialecto, en virtud de que se trata de lenguas diferentes del italiano. Posteriormente, agrupamos los cantantes por zona geográfica (norte, centro y sur) para poder cotejar las similitudes y las diferencias en sus pronunciaciones.

La totalidad de los datos sistematizados en las tablas nos facilitó su interpretación cualitativa y permitió también realizar un análisis contrastivo entre los distintos

¹³ Cabe aclarar que para el análisis de los rasgos fonético-fonológicos en relación al origen geográfico, no tomaremos en consideración a los cantantes extranjeros que acompañan a los intérpretes italianos. Tal es el caso de la canción “Italia amore mio” interpretada por Pupo, Luca Canonici y Emanuele Filiberto de Saboya, quien nació y vivió gran parte de su vida fuera de Italia.

¹⁴ En el capítulo “Resultados”, cada ejemplo será consignado con las iniciales Rk, P o Rp (según pertenezcan respectivamente al rock, pop o rap) seguido del número que identifica la canción de la cual fue extraído. En el apéndice se podrá consultar el texto completo de cada canción analizada.

fenómenos encontrados en las canciones, los diferentes intérpretes y géneros, con el fin de exponer los resultados y elaborar las conclusiones.

Capítulo III

RESULTADOS

1. CONSIDERACIONES PRELIMINARES

En esta sección describiremos los resultados obtenidos del análisis del corpus. En un primer momento, presentaremos brevemente a los cantantes que interpretan las canciones seleccionadas. Agruparemos a los artistas por género para hacer más ordenada la exposición y en relación con cada uno de ellos aportaremos datos acerca de su lugar de procedencia, estilo musical, temática general de sus producciones y algunas noticias referidas a las canciones seleccionadas en el corpus. Para ello, retomaremos algunos de los conceptos teóricos pertenecientes a Bronckart (2004), expuestos en el capítulo correspondiente a la metodología.

Luego de la presentación de los cantantes, organizaremos esta sección en cuatro apartados principales que corresponden a cada uno de los niveles de análisis descritos en el Marco Teórico y que aluden a las características expuestas por Berruto (1987, 1999) en relación a las variedades lingüísticas de *italiano neostandard* e *italiano parlato colloquiale*. Seguidamente, en el apartado 3.5 expondremos, en un primer momento, los fenómenos de tipo fonético – fonológico relevados en las canciones seleccionadas teniendo en cuenta los rasgos fonéticos del *italiano parlato* descritos por D’Achille (2003) para luego presentar aquellos relacionados con la procedencia geográfica de los cantantes. Como lo señalamos en los capítulos anteriores, nos valdremos de la descripción de las particularidades de la pronunciación de los italianos en correspondencia con el origen geográfico propuesta por Luciano Canepari (1980, 1999). Por último, concluiremos con la valoración de los resultados obtenidos.

2. LOS CANTANTES: PRODUCTORES DE LOS TEXTOS CANTADOS

Como señalamos en el capítulo anterior, uno de los cuatro parámetros que definen el contexto físico de producción de un texto es, según Bronckart (2004: 60), el emisor o productor del mismo. En otras palabras es el autor o agente que realiza un determinado texto y que, a primera vista, asume o toma a su cargo lo que se enuncia o, por el

contrario, atribuye esta responsabilidad a terceros¹⁵. En lo que sigue, presentaremos brevemente los productores de los textos de las canciones seleccionadas en el corpus, divididas por géneros musicales.

Las canciones de **rock** pertenecen a los siguientes cantautores:

-**Luciano Ligabue**, nacido en 1960 en Reggio Emilia, ciudad situada en el norte de Italia. Es uno de los artistas preferidos por el público italiano y apreciado por los críticos de música. Es autor e intérprete de sus propias canciones. Su sensibilidad por los temas sociales lo llevó no solo a plasmarla en las letras de sus obras, sino también a participar en iniciativas de fuerte valor político y social.

-**Francesco Guccini**, nacido en 1940, es oriundo de Módena, ciudad del norte de Italia. Su estilo es muy particular y difícil de etiquetar; se podría decir que pertenece a lo que los italianos denominan *canzone d'autore* - concepto que definimos en el marco teórico - por la calidad musical y poética de sus canciones. Es considerado el cantautor político por excelencia debido a su modo de narrar y de hacer poesía a través de la ironía.

-**Litfiba** es una banda de hard rock que se formó en 1980 en Florencia, en el centro de Italia. En sus comienzos estaba fuertemente influenciada por el punk y la new wave, estilos que estaban de moda por ese entonces en Europa, aunque con el paso del tiempo se inclinaron hacia el hard rock y el pop rock. La temática de sus canciones gira alrededor del rechazo a la violencia y al totalitarismo, el antimilitarismo, la mafia, los medios de comunicación y los cambios políticos y sociales que tienen lugar en Italia.

-**Negrita** es un grupo de rock italiano que se formó a principios de los años noventa en Arezzo, en el centro de Italia. Su estilo presenta influencias de la música sudamericana, ya que en varias oportunidades realizaron giras en Argentina, Chile, Brasil y Uruguay. Precisamente, la canción seleccionada en el corpus pertenece a un disco grabado entre Buenos Aires y Arezzo.

-**Simone Cristicchi** es un compositor y escritor nacido en Roma en 1977. Su

¹⁵ Bronckart (2004: 82) considera que hay diferentes voces susceptibles de ser expresadas en un texto y que pueden agruparse en tres subconjuntos distintos: a) la voz del autor empírico, b) las voces sociales, es decir, las voces de otras personas o instituciones exteriores al contenido temático del texto y c) las voces de los personajes, esto es las voces de personas o instituciones directamente implicadas en el despliegue temático. Estos tres tipos de voces pueden permanecer implícitas o explicitarse mediante formas pronominales, sintagmas nominales o incluso por medio de oraciones.

esties bastante ecléctico y alternativo: se desplaza desde la *canzone d'autore* al rock, al pop y al rap. Su repertorio suele ser más recitado que cantado, con letras muy elaboradas, a menudo con tono irónico. Muchas de sus canciones presentan también léxico perteneciente al dialecto romano. Se presentó en el Festival de San Remo del 2010 con la canción *Meno male* - que forma parte de nuestro corpus – la cual fue escrita por el rapero Frankie HI-NRG MC. En ella el cantante alude al matrimonio de una modelo italo-francesa con un ex presidente francés, hecho que se utilizó para desviar la atención de los ciudadanos italianos de los reales problemas sociales y políticos del país.

-**Edoardo Bennato** nació en Napoli, sur de Italia, en 1946; es cantautor, guitarrista y armonicista. Es considerado por sus pares y por los críticos como uno de los más grandes compositores del rock italiano. Su música está signada principalmente por los sonidos mediterráneos y napolitanos, con influencias del rock y del pop. Su ciudad de origen es fuente de inspiración para muchas de sus canciones, como así también su interpretación en clave moderna de fábulas y relatos para niños. Otro tema recurrente en las canciones de Bennato es la denuncia - a través de la ironía y el sarcasmo - del poder y de quienes lo manejan. La canción *Italiani*, incluida en nuestro corpus, fue compuesta por este músico en ocasión del 150° aniversario de la unificación italiana.

-**Il parto delle nuvole pesanti** es un grupo de folk-rock integrado por músicos oriundos de Calabria, región del sur de Italia. Esta banda se formó en 1990 y posee la particularidad de conjugar el rock con la música étnica, la *canzone d'autore* y los sonidos electrónicos acompañados de instrumentos típicos de Calabria. En las letras de sus canciones podemos encontrar, junto al italiano, versos en dialecto calabrés. Las temáticas de sus canciones afrontan temas referidos a la mafia, la ecología, el racismo, los conflictos culturales y la situación laboral, política y social italianas.

-**Peppe Pagano** es un compositor y cantante de rock originario de Sicilia, región del sur de Italia. Su último disco, al que pertenece la canción *Democrazia* - seleccionada en nuestro corpus - nace, según Pagano, como una forma de denuncia hacia el sistema político italiano actual y pretende convertirse en un grito de protesta contra el Estado, el Vaticano y la masonería.

Las canciones del **pop** pertenecen a los siguientes intérpretes:

-**Luca Carboni** nació en 1962 en Bolonia, en el norte de Italia. Su música se define como “pop transversal”, por cuanto recibe influencias de distintos géneros que convergen en su estilo, sin que predomine ninguno de ellos. Generalmente, las letras de sus canciones interpretan las ideas, sentimientos y dudas de las jóvenes generaciones. Su canción *Inno nazionale* fue escrita por este compositor y lanzada originalmente en 1995. En su nuevo álbum de 2013, esta canción aparece reeditada, por este motivo la incluimos en el corpus.

-**Paolo Rossi**, nacido en 1953 en Monfalcone, Gorizia (Friuli Venecia Julia, en el norte de Italia). Es actor cómico y su carrera transcurre entre el teatro, el circo y la televisión. En el 2007 presentó en el Festival de San Remo la canción *In Italia si sta male (si sta bene anziché no)* que forma parte de nuestro corpus. Se trata de una canción inédita de Rino Gaetano, cantautor nacido en 1950 en Crotona (costa oriental de Calabria; sur de Italia) y fallecido en Roma en 1981. Su producción ha sido fuente de inspiración para las generaciones de músicos que lo sucedieron.

-**Marco Masini** nació en Florencia (centro de Italia) en 1964. En su repertorio alude a temas sociales y sentimentales con un estilo poético. Muchos lo definen como un cantante pesimista porque a menudo, al afrontar temas sociales, lo hace de manera profunda y crítica. En nuestro corpus incluimos la canción *L'Italia* que, según el cantante, es una declaración de amor hacia su país.

-**Pupo** es el pseudónimo de Enzo Ghinazzi, cantautor, conductor de televisión y doblador nacido en Toscana, región del centro de Italia. Como compositor y cantante, realizó diversas presentaciones en el Festival de San Remo, donde en el año 2010 obtuvo el segundo puesto con la canción *Italia amore mio*, presente en el corpus.

-**Fabrizio Moro** es un cantante romano, hijo de padres calabreses. Sus canciones están inspiradas en personajes de la realidad y se presentan como una fotografía del malestar cotidiano, de vivencias principalmente autobiográficas en las que narra su visión sobre la vida. Su fama llegó en el 2007 con la presentación en el Festival de San Remo, en donde obtuvo el primer lugar con una canción dedicada a las víctimas de la mafia.

-**Daniele Silvestri** es un escritor, actor y cantante nacido en Roma en 1968. En su

estilo predominan los géneros pop, jazz y rock. Una de las canciones que interpreta y que forma parte de nuestro corpus lleva como título *Io non mi sento italiano*, que pertenece a Giorgio Gaber. Gaber es el nombre artístico de Giorgio Gaberscik (Milán, 1939 – Montemagno di Camaiore, 2003), quien fue cantautor, comediógrafo, director y actor de teatro y cine, además de guitarrista y uno de los primeros intérpretes del rock and roll italiano entre los años 1958 y 1960. En otra canción del corpus - *Precario è il mondo* - canta junto a Silvestri el artista napolitano Raiz.

- **Mario Venuti** es un cantante y compositor siciliano nacido en 1963 en Siracusa. Dio sus primeros pasos en la música junto a una banda de rock y en los años noventa comenzó su carrera como solista, inclinándose hacia un estilo pop con influencias del pop inglés y de la música brasileña. En diversas oportunidades se presentó en el Festival de San Remo y obtuvo importantes premios. Sus canciones tratan temas universales como la vida, los sentimientos y, entre estos, ocupa un lugar importante en su producción el amor en sus diferentes formas.

Las canciones del **rap** pertenecen a los intérpretes que presentamos a continuación:

-**Frankie HI-NRG MC** (pseudónimo de Francesco Di Gesù) es un rapero y actor nacido en 1969 en Turín, norte de Italia. De origen siciliano, creció entre el sur (Caserta) y el centro de Italia (Città di Castello, Umbria). La temática de sus canciones aborda cuestiones referidas a la política y la sociedad italianas. Su canción *Rivoluzione*, presente en nuestro corpus, está inspirada en la crisis financiera y en los problemas políticos y sociales de Italia en torno al año 2008. Como lo mencionamos anteriormente, en 2010 escribió para Simone Cristicchi la canción *Meno male*, que fue presentada en el festival de San Remo.

-**Mondo Marcio** es uno de los referentes del rap italiano. Nació en Milán, en el norte de Italia. Su música tiene un fuerte espíritu de denuncia y en ella se refleja la invitación del cantante para que su público reflexione acerca de los hechos que narra en sus composiciones. Según los dichos del propio artista, al crear sus canciones las piensa como un espejo de la realidad de hoy.

-**Fabri Fibra** es un rapero italiano nacido en 1976 en Senigallia (en el centro de Italia). Debutó en el ambiente del rap underground a mediados de los años noventa,

formando parte de diferentes grupos musicales de hip hop. Sus canciones afrontan con desenvoltura temas provocativos y están cargadas de agresividad y vehemencia, lo que da lugar a muchas polémicas. En su canción *In Italia* participa también la cantante toscana Gianna Nannini.

-**Caparezza** (pseudónimo de Michele Salvemini) es originario de la provincia de Bari, en el sur de Italia. Nacido en 1973, es cantautor y rapero. Sus canciones encierran un mensaje de protesta y crítica social en un estilo en el cual la música y los instrumentos tienen protagonismo, sin que por ello abandone su carácter de rap. Sus letras están llenas de ironía, juegos de palabras, expresiones jergales e incluso algunos términos inventados por él mismo.

-**99 Posse** es un grupo de música rap que se formó en 1991 en Nápoles. Este grupo nació como expresión de las nuevas culturas urbanas y del centro social “Officina 99”, una asociación que lleva a cabo tareas de índole cultural y social. Sus canciones narran y describen de forma directa situaciones referidas a la injusticia, la represión y la libertad, a través del uso frecuente del dialecto napolitano junto con la lengua italiana.

3. DESCRIPCIÓN DE LOS RESULTADOS DEL ANÁLISIS

A continuación describiremos algunos fenómenos ligados a la oralidad que observamos en las canciones analizadas¹⁶.

3.1 Nivel morfológico

3.1.1 Verbos

En lo referente al uso de modos y tiempos verbales, en las canciones analizadas encontramos algunos ejemplos del empleo del “presente histórico”, vale decir, del

¹⁶ Como anticipamos en la introducción de este capítulo, respetaremos los niveles de análisis correspondientes a las categorías descritas por Berruto (1987, 1999) en relación a los conceptos de *italiano neostandard* e *italiano parlato colloquiale*, expuestos oportunamente en el marco teórico.

presente indicativo que invade áreas en las que debería usarse el pasado: *l'Italia che piange il 2 agosto a Bologna* (P 18); *io nasco a Milano* (Rp 25); *la giunta è sorda più di Beethoven quando compone la nona* (Rp 33).

También registramos el uso del presente con referencia a hechos que no han sucedido aún o que deben realizarse, ámbitos en donde debería presentarse el tiempo futuro: *aspetto ancora fine mese poi mi dimetto* (P 21); *però poi torno ogni tanto, se mi fanno entrare.* (P 15).

La tendencia a la simplificación de los paradigmas verbales - con la consiguiente reducción en el *parlato* del sistema de base – se refleja a través de un mayor empleo de verbos del modo indicativo en detrimento de la frecuencia de uso del modo subjuntivo. Este fenómeno se evidencia, particularmente, en el tiempo presente cuando se expresa opinión, duda, posibilidad o deseo. Podemos dar cuenta de ello a través de los siguientes ejemplos: *tutte che aspettano che vieni qui!* (Rk 8); *i padri pensano che è tempo perso andare all'università* (P 23); *è regolare che non studia nessuno* (Rp 31). De igual modo, en algunos casos en los cuales la norma prevé el empleo de verbos en el modo subjuntivo, esto es, en una oración dependiente cuando el subjuntivo introduce una oración subordinada, en el *parlato* las alternativas entre subjuntivo e indicativo se presentan como sinónimas. Un ejemplo de este tipo, con los verbos en tiempo imperfecto indicativo es: *cosa credevi, ch'ero andato via?* (Rp 25).

En lo referente a la disminución del empleo del *passato remoto* a favor del *passato prossimo*, D'Achille (2003: 121, 122) afirma que el primero es uno de los tiempos más complejos del paradigma verbal del italiano, lo que explicaría la razón por la cual en el *parlato* es reemplazado por el *passato prossimo*. El estudioso sostiene además que, con respecto al *passato remoto*, este tiempo verbal resulta más simple para el hablante, que evita de este modo recurrir a formas verbales que no domina totalmente y porque generalmente prefiere relacionar las acciones con el momento de la enunciación. Otros motivos que explicarían la mayor preferencia del *passato prossimo* son la necesidad de utilizar un tiempo verbal más adecuado a las exigencias expresivas de la lengua actual y la influencia ejercida por el dialecto que, en el norte de Italia, posee el tiempo compuesto como única forma de pasado. En el sur – y en Toscana -, en cambio, el *passato remoto* se utiliza con una alta frecuencia, inclusive para designar acciones

ocurridas recientemente. En el ámbito de la canción italiana, Antonelli (2010: 132, 133) señala que entre las décadas del setenta y noventa, los compositores recurrían al *passato remoto* para referirse a contextos explícitamente narrativos, en los cuales hacían alusión al mundo de las fábulas o al melodrama, pero en los últimos años en algunas canciones este tiempo verbal aparece también para narrar hechos recientes. Sin embargo, al analizar nuestro corpus, observamos que las canciones que narran eventos ocurridos en un pasado cercano, por lo general registran la utilización del *passato prossimo* tal como lo prevé la norma: *Piero dice che l'altr'anno è stato sulla luna* (Rk 5); *mi sono rotto, io mi sono rotto, non ho più voglia di abitare lo stivaletto* (P 21); *qualcuno un giorno mi ha detto: "Ovunque tu vada ci sei già". Io ho risposto: "Cambio solo città". Lui mi ha detto: "Qui nessuno lo fa"* (Rp 30). Para aludir a eventos de la historia, es decir, ocurridos en un pasado lejano, hallamos los dos tiempos verbales - *passato prossimo* y *passato remoto* – utilizados de manera indistinta: *l'Italia è di tutti, di chi l'ha incontrata negli anni di piombo nell'acqua passata. Di chi è stato zitto con troppa omertà, di chi gli ha negato la verità, di quelli che stanno coi piedi per terra, di chi l'ha difesa facendo la guerra* (P 18); *mondiale la seconda guerra, ma su sto libro è dato che abbiamo ingoiato merda!* (Rp 31); *sei nato e morto qua* (Rp 26); *così per disperazione, lui cercò la soluzione. Cominciò da Cavour, Mazzini e Garibaldi e poi coinvolse tutti quanti (...) e così s'inventarono l'Italia* (Rk 9); *da cui un bel giorno nacque questa democrazia* (P 19); *l'Ottocento fu un secolo di rivolta* (Rk 35). Estos ejemplos nos llevan a suponer que la clave en la elección de uno u otro tiempo verbal se encontraría en la interpretación del aspecto: si, por una parte, el *passato remoto* designa un evento definitivamente concluido, por otra, el empleo del *passato prossimo* indicaría que el evento se percibe como cercano al momento de la enunciación, ya sea porque constituye un recuerdo vívido, o porque sus consecuencias aún tienen vigencia en el presente.

Con respecto al uso del tiempo imperfecto indicativo, D'Achille (2003: 121) señala que, en el *parlato*, este tiempo verbal tiende a sustituir al subjuntivo y al condicional cuando denota intención y, por consiguiente, adopta una modalidad distinta de aquella que expresa duración o repetición en el pasado: *volevamo avvisare tutte quante le prefetture e il ministero dell'interno* (Rk 36). También notamos la presencia de este tiempo verbal en la siguiente construcción: *ma se fossi nato in altri luoghi, poteva*

andarmi peggio (P 19). Se trata del período hipotético que expresa una condición que, desde el punto de vista del hablante, es irreal en el pasado. En este caso, en *italiano standard*, la oración subordinada se construye con el condicional compuesto y aquí, en cambio, se presenta con el imperfecto indicativo. Si bien D’Achille (2003: 168) sostiene que en el *parlato* este tiempo verbal reemplaza al condicional y al subjuntivo en dicho tipo de construcciones, no hemos hallado ningún ejemplo de este fenómeno.

Lo expuesto en relación al uso modal del imperfecto indicativo vale también para el condicional, que encontramos con mayor frecuencia en expresiones que denotan intención: *abbiamo un nuovo concorrente e direi di iniziare subito con le domande* (Rp 34); *vorrei convincerti a raggiungermi ma non insisto* (P 19); *vorrei esser processato, come Silvio Berlusconi, vorrei essere inquisito come tanti parlamentari* (Rp 36); o bien para dar consejos: *dovresti essere felice per me, invece di pensare sempre male* (Rp 28).

En lo que respecta al tiempo futuro, evidenciamos usos que no designan solo acciones futuras, sino más bien modales. Se trata del denominado “futuro epistémico”, con el que se expresan en el *parlato* conjeturas, dudas e inferencias, tal como indica D’Achille (2003: 121): *sarà che gli italiani per lunga tradizione son troppo appassionati di ogni discussione* (P 19).

Es numerosa la presencia de perífrasis verbales para expresar ya sea el aspecto progresivo como la duración de una acción. Entre las perífrasis encontramos principalmente aquellas formadas con *stare* + gerundio: *precario è il mondo, flessibile la terra che sto pestando, atipica la notte che sta arrivando, volatile la polvere che si sta alzando. Precario è il mondo, precario è il mondo, non è perenne il ghiaccio che si sta sciogliendo, non è perenne l’aria che si sta alzando (...) questo stivale che sta affondando* (P 21); *e so che stiamo affrontando una crisi* (Rp 25); *la sua azienda sta fallendo* (Rp 34). También aparecen casos de la perífrasis *stare lì a* + infinitivo, como por ejemplo: *stare lì a governare* (Rk 12). Podemos citar además - aunque en menor medida - las perífrasis *continuare a* + infinitivo: *quando è sempre la mia gente che continua ad emigrare* (Rp 35).

En las canciones analizadas de los tres géneros y en cantantes de todas las regiones abundan las formas del tipo *si* + tercera persona del singular del verbo para indicar la primera persona del plural: *qui si fa la rivoluzione senza alcuna distinzione*,

sesso, razza o religione, tutti pronti per l'azione (...) non si fa la rivoluzione, l'hanno detto in televisione (Rp 24); pronti, partenza, via! Qui siamo tutti pronti. Si va per mari e monti. Via!; (Rp 29); si va tutti in vacanza per il fine settimana (Rp 37); sport: campioni del mondo 2006 e l'anno dopo mondiali di pallavolo, nazionale sul podio, perché non si fa festa? Perché se ne parla così poco? (Rp 34).

3.1.2 Pronombres

En relación al uso de pronombres, Berruto (1999: 50) afirma que en este ámbito – principalmente en el sistema de los pronombres personales - se registran numerosos fenómenos de relevancia en la modalidad oral. Para comenzar, en el *parlato* existe una mayor frecuencia de uso de los pronombres personales. Antonelli (2010: 138) señala que, en las letras de las canciones, el empleo de este tipo de pronombres en función de sujeto es habitual y pueden aparecer precediendo o siguiendo al verbo, a pesar de no ser obligatorio en italiano. Su uso puede deberse al recurso de un mecanismo de deixis, o bien con el objeto de dar énfasis a la expresión: *Piero dice che ha dipinto lui la Monnalisa (Rk 5); ma tu non puoi, non vuoi capire (Rk 12); io credo nella mia cultura e nella mia religione, per questo io non ho paura di esprimere la mia opinione (P 17); ma come? Giochi le lotterie per fare grana dal nulla e mi fai proprio tu la morale? (Rp 34); tu ti fai troppi problemi, Michele (Rp 34); ma l'Italia che avete fatto voi l'avete fatta nel modo peggiore (Rp 35); e poi voi vi meravigliate (Rp 35)*. El siguiente ejemplo constituye un caso particular: *io sono troppo bolognese, tu sei troppo napoletano, egli è troppo torinese e voi siete troppo di Bari. Sì, noi siamo troppo orgogliosi, loro sono troppo veneziani (P 14)*. El empleo de los pronombres personales se presenta aquí como necesario, puesto que no solo otorga énfasis y refuerza los sujetos, sino también permite inferir la intención del autor de reproducir la conjugación del verbo *essere*, tal como la presentan los manuales de gramática. Esto podría explicar el motivo por el cual se utiliza el pronombre personal *egli* – forma ya en desuso y reemplazada por *lui* – si bien Antonelli (2010) señala que, desde hace algunas décadas, a pesar de preferirse el empleo de *lei - lui*, en las canciones podemos encontrar casos en donde se recurre al uso de *egli*. No obstante, en nuestro corpus, registramos la aparición de *egli* solo en el

ejemplo citado. Cabe destacar que advertimos otro ejemplo del empleo de los pronombres personales en función de sujeto, similar al presentado, en la canción “Meno Male” de Cisticchi (Rk 7): *io me la prendo con qualcuno, tu te la prendi con qualcuno, lui se la prende con qualcuno, noi ce la prendiamo*. Esto da cuenta de una reducción en el sistema de los pronombres, principalmente los personales y demostrativos¹⁷. De este modo, resulta que las formas *lui - lei - loro* son las que se emplean con mayor frecuencia para designar al sujeto de tercera persona: *col polonio lui fa sempre il pieno alla Ferrari* (Rk 5); *lui mi ha detto* (Rp 30); *come lei rifatta* (Rp 30). Si bien constituye una característica del *parlato*, en el corpus analizado no encontramos ejemplos en donde se utilicen los pronombres personales *lei - lui* con referencia a animales u objetos.

En cuanto al uso del pronombre *gli* en función de objeto indirecto anulando la distinción de género, encontramos en una misma canción dos ejemplos en los cuales se lo utiliza para designar la tercera persona femenina singular en lugar de *le*: *L'Italia è di tutti, di chi l' ha incontrata negli anni di piombo nell'acqua passata. Di chi è stato zitto con troppa omertà, di chi gli ha negato la verità (...)* *L'Italia è di tutti, di chi vuole amarla, di chi è stato male soltanto a guardarla, di chi l'ha umiliata dicendo " lo giuro" e poi gli ha negato persino il futuro* (P 18).

Los pronombres demostrativos *questo* y *quello* reemplazan a *ciò* como pronombre neutro: *questo è il ballo decadente che non ce ne frega niente di quello che succede e che sarà* (Rk 4); *quello che succede è un'assurdità* (Rk 5); *se sei brutto o se sei bello, se sei quasi sempre quello* (P 15); *io credo nella mia cultura e nella mia religione, per questo io non ho paura, di esprimere la mia opinione* (P 17) *faccio parte della generazione cresciuta con il Carosello, mi hanno convinto che ho bisogno di questo, che ho bisogno di quello, si accomodi alla cassa* (P 22); *le madri insegnano a fare tesoro di quel che la natura dà* (P 23). Sin embargo, también encontramos en dos oportunidades el uso de *ciò* en una misma canción: *tutti bravi a dire che ti meriti di più e quando ottieni ciò che meriti non lo meriti più (...)* *se l'agente contatta il tenente e gli vende ciò che nell'inchiesta confisca* (Rp 28) y también en: *tira lo spread e tutto ciò che è very good* (Rk 11).

¹⁷ Como lo indicamos en el “Marco Teórico”, esta reducción es señalada por Berruto (1987, 1999) y confirmada también por D’Achille (2003).

En relación con el empleo de *quello* como demostrativo, podemos señalar también su uso con un doble valor, por un lado similar al del artículo determinativo y, por otro, al de déctico: *con quel sorriso inconfondibile da guancia a guancia e quello sguardo irresistibile da guardiacaccia* (P 21); *questa fretta che non domino* (Rp 30); *via quel sorriso da Krusty il clown* (Rp 34).

A propósito de la utilización de las opciones posibles de *ci* y *vi* en función de locativos, *vi* es usado solo en la modalidad escrita culta, mientras que en los demás contextos se prefiere *ci*. Por esta razón, en las canciones analizadas no encontramos *vi* en ningún caso y, en cambio, registramos ejemplos de uso del *ci*: *in Italia ci sta il mare. In Italia ci sta il sole* (P 15); *ma l'ingresso qua rimane intasato, è da tempo che ci resto incastrato* (Rp 28). En los tres géneros musicales advertimos igualmente numerosos ejemplos en donde la partícula *ci* carece de significado y posee valor de refuerzo o intensificación. Es el caso de *averci*: *buonanotte all'Italia che c'ha il suo bel da fare* (Rk 1); *mentre affonda lo stivale c'ha un processo da evitare* (Rk 4); *dice che Borghesio c'ha una nonna tunisina* (Rk 5); *dai il pane a chi non ce l'ha* (P 13); *lo diceva mio padre che c'aveva un lavoro* (P 16); *sopra gli occhi c'ho una patina pallida* (Rp 28); *ora si che Gary c'ha i più fieri dei fans* (Rp 31). Hallamos también otros ejemplos en los cuales *ci* confiere al verbo un valor semántico distinto de su correspondiente no pronominal: *ci vuole un bel coraggio* (Rk 6); *qui ci sto e non ci sto* (P 15); *a farle i complimenti, ci vuole fantasia* (P 19); *non ci tengo nella vita* (Rp 29). Notamos, además, el uso frecuente de un grupo de verbos pronominales en los que el pronombre es opcional, pero su inserción indica la mayor participación del sujeto en la acción que se expresa y en el *parlato* le agrega expresividad a lo que se dice: *perciò attenti al manuale, rileggetevi il copione* (Rk 9); *ti entrano i ladri in casa* (Rp 26); *fatti una vacanza al mare in Italia* (Rp 26); *me l'hai pimpata di brutto* (Rp 31).

Asimismo, se presentan verbos con doble enclítico: *questo è il ballo decadente e non ce ne frega niente* (Rk 4); *con uno stipendio misero io me la caverò* (Rk 6); *io me la prendo con qualcuno, tu te la prendi con qualcuno, lui se la prende con qualcuno, noi ce la prendiamo* (Rk 7); *ma prima o poi l'aria brutta se ne andrà* (Rk 11); *me la sono presa comoda, non ho avuto fretta* (P 22); *in pochi ce la fanno, io ce l'ho fatta ma non so cosa ho ottenuto* (Rp 30).

En el *parlato* es habitual la repetición de pronombres personales indirectos que da como resultado una construcción redundante del tipo *a me mi*. Según D'Achille (2003:152) esta repetición es exclusiva del *parlato* y es muy frecuente cuando se interpone entre los pronombres algún elemento lexical, como es el caso de la negación. En una canción perteneciente al género de rap que reproduce la oralidad encontramos este fenómeno en la primera persona plural: *e a noi non ci lasciate nessun'altra soluzione* (Rp 35).

Otro pronombre que observamos en las canciones pertenecientes a los tres géneros es el pronombre *lo* neutro para retomar anafórica o catafóricamente una proposición o un predicado: *lo vedi, del tuo monocale non sei proprietaria* (Rk 6); *se sei basso, non lo so* (P 15); *è un paese l'Italia dove tutto va male, lo diceva mio nonno che era meridionale, lo pensavano in tanti comunisti presunti e no* (P 16); *capisco poco di piante e non so dirlo con i fiori* (P 21); *lo ripeto tre volte come i traslochi che ho fatto a Milano* (Rp 28); *questa è la storia, prof, la vera storia, prof, lo dice uno che se esce dal culo fa plof!* (Rp 31); *lo sai come si fa l'opposizione all'italiana* (Rp 37).

El pronombre *che* registra una alta frecuencia de uso en las canciones del corpus. Como relativo, el *che* es más frecuente que la forma *il quale*. Es el caso de los siguientes ejemplos encontrados en canciones de los tres géneros: *c'è il muschio ingiallito dentro questo presepe che non viene cambiato, che non viene smontato* (Rk 1); *laureata precaria che rispecchi fedelmente questa deprimente Italia* (Rk 6); *un popolo che non si arrende* (P 17); *sui tacchi se ne sta l'Italia che traballa sempre ma non cade mai* (P 23); *una fila che non sai dove comincia e finisce* (Rp 30); *ci sono cose che non capisco* (Rp 34). Sin embargo, en una canción perteneciente al rap advertimos ejemplos con *il quale* y *cui* en: *le aspirazioni di uguaglianza giustizia e fratellanza per le quali a milioni sono stati ammazzati* (Rp 35); *e il Sud a cui noi guardiamo è il sud del mondo* (Rp 35). En el primer ejemplo, *le quali* cumple la función de complemento circunstancial de causa, mientras que en el último caso, *cui* cumple la función de circunstancial de lugar (*moto a luogo*). Igualmente, en una misma canción encontramos dos veces el uso de *cui*. El primero de ellos cumple la función de objeto directo (*mi scusi, Presidente, non sento un gran bisogno dell'inno nazionale di cui un pò mi vergogno*), mientras que el segundo es complemento circunstancial de origen: *ma penso*

al fanatismo delle camicie nere al tempo del fascismo. Da cui un bel giorno nacque questa democrazia (P 19). En otras canciones pertenecientes al rap, observamos el uso de *cui* en función de objeto indirecto: *come un randagio a cui tagliare le corde vocali* (Rp 32); *ci sono cose che non capisco e a cui nessuno dà la minima importanza* (Rp 33).

De igual manera, se evidencia una considerable cantidad de ejemplos de *che* en función de pronombre exclamativo en canciones de los tres géneros: *che sballo il parlamento!* (Rk 4); *che bella Carla Bruni!* (Rk 7); *che fortuna stare qua!* (P 15); *che bella faccia, ma che bella faccia!* (P 21); *che storia!* (Rp 31); *ma che diamine!* (Rp 34).

Entre los pronombres interrogativos, el *parlato* manifiesta una marcada preferencia por el pronombre *cosa*. Según Antonelli (2010: 135), si bien en las canciones de los últimos cincuenta años, entre las opciones *che cosa* y *cosa* la segunda posibilidad se presenta como más moderna y coloquial con respecto a la primera, las dos formas se utilizan indistintamente y su elección se justifica a partir de la métrica. El análisis de nuestro corpus corrobora las afirmaciones de Antonelli en relación con la predilección por *cosa*, puesto que solo hallamos ejemplos con este término: *cosa c'è di strano?* (Rk 4); *cos'è, non mangiate?* (Rp 28); *cosa è stato?* (Rp 30); *cos'è?* (Rp 33). En cuanto al pronombre interrogativo *che*, podemos citarlo en los siguientes ejemplos: *ma che ci insegna?* (Rk 5); *a che serve dire che fa affari se ti fai gli affari tuoi da sempre?* (Rk 34).

3.2 Nivel sintáctico

Coincidimos con D'Achille (2003:171) cuando afirma que en el *parlato* se evidencia la preferencia por las oraciones coordinadas y, cuando se recurre a la subordinación, se selecciona una gama limitada de nexos respecto a las posibilidades del italiano escrito. En general, en nuestro corpus observamos el predominio de oraciones breves en los tres géneros musicales. Asimismo, advertimos el mayor recurso por parte de los compositores de oraciones coordinadas y, dentro de estas, la predilección por un número limitado de conjunciones respecto de las posibilidades que brinda la modalidad escrita. De este modo, observamos numerosos ejemplos en los

cuales evidenciamos nexos copulativos como *e*: *ritorni a casa infreddolita e il frigorifero è il deserto del Sahara* (Rk 6); *lui se la prende con qualcuno e sbatte la testa contro il muro* (Rk 7); *noi l'Italia siamo e non la stiamo rappresentando* (Rp 24); *scendi in piazza e porta la famiglia* (Rp 25); *vilipendo da vent'anni e non cambio atteggiamento* (Rp 36). Encontramos, en gran medida, casos en los cuales se utilizan conjunciones adversativas como *ma* (*Metternich l'aveva detto, ma pensarono ad un dispetto*, Rk 9; *io non mi sento italiano, ma per fortuna o purtroppo lo sono*, P 19; *mi sono agghindato ma non so dove andare*, P 22; *lui sta vicino agli elettori, ma non vota Prodi e nemmeno Berlusconi*, Rk 5), *però* (*tira l'ambiente e l'ecologia, la spazzatura però la porto a casa tua*, Rk 11), *eppure* (*non balli eppure mi stai appiccicata al culo*, Rp 27) y, por último, podemos citar *invece*: *dovresti essere felice per me, invece di pensare sempre male* (Rp 28). Asimismo, observamos ejemplos en los cuales se utilizan los nexos disyuntivos *o* y *oppure*: *e chissà se hai addosso un cappotto o se dormi in un caldo fienile* (Rk 2); *o salti il pasto o lavori e salti in aria* (Rk 4); *se sei brutto o se sei bello, se sei ricco oppure no* (P 15) y *perciò*, que introduce una conclusión o consecuencia: *sono tornato, perciò smettila di essere triste* (Rp 25). Es frecuente la unión de proposiciones coordinadas a través del asíndeton, es decir, la falta de elementos lexicales que funcionan como nexos y, en su lugar, se introducen signos de puntuación: *le cicogne sospese nell'aria, il suo viso bagnato di neve* (Rk 2); *si sta bene, si sta male* (P 15); *non si fa la rivoluzione, l'hanno detto in televisione* (Rp 24); *i ragazzi non dicono, non fanno, non si lamentano, lo accettano così com'è* (Rp 30). Entre las conjunciones que introducen oraciones subordinadas advertimos con frecuencia el empleo de *mentre* en las subordinadas temporales (*ma il paese è in festa e saluta i soldati tornati, mentre mandrie di nuvole pigre dormono sul campanile*, Rk 2; *l'onorevole la piglia, mentre parla di famiglia*, Rk 4), de *poi* (*aspetto ancora fine mese poi mi dimetto*, P 21) y de *quando*: *quando il veleno brucia nella terra dei fuochi, quando i tumori che contiamo sono ancora troppo pochi, quando è sempre la mia gente che continua ad emigrare a voi sembra normale parlare di questione settentrionale* (Rp 35); *quando faccio una domanda mi rispondono con frasi di circostanza* (Rp 34). Encontramos también una buena cantidad de ejemplos en los cuales *che* cumple la función de nexo subordinante e introduce una oración subordinada sustantiva:

buonanotte all'Italia che si fa o si muore (Rk 1); *Piero dice che ha inclinato la torre di Pisa* (Rk 5); *è proprio adesso che per te si complica la situazione* (Rk 6); *è già cambiato tutto ma sembra sempre che non possa mai cambiare niente* (P 16); *può darsi che mi sbagli che sia una bella idea ma temo che diventi una brutta poesia* (P 19); *forse è meglio che ritorni a fare l'antico mestiere* (P 23). Podemos citar también ejemplos en los cuales se utilizan nexos causales y conclusivos, como es el caso de *perché* (*siamo tifosi poco sportivi perché siamo troppo fiorentini*, P 14). Notamos además el empleo frecuente de la conjunción *se* que introduce una oración subordinada condicional: *se siamo poeti, santi ed inventori non impariamo niente dalla nostra storia* (Rk 6); *se si parla di te il problema non c'è* (Rk 7); *scusami cara se non posso curare il tuo giardino* (P 22); *non importa oramai a nessuno se hai delle qualità* (p 23); *alza le mani se anche tu ami lo stivale [...] batti le mani se ti piace la canzone* (Rp 25); *se questa vita fosse un ballo, sarebbe un cha cha cha* (Rp 27); *io mi impressiono ancora se vedo una svastica* (Rp 28).

Como lo señalamos en el marco teórico, en este nivel encontramos oraciones con distintos principios de estructuración. Se trata de fenómenos relacionados con el orden de los constituyentes que, por un lado, privilegian la articulación tema-remata y ponen en evidencia la estructura informativa de la frase y, por el otro, constituyen estructuras típicas del *parlato* debido a la escasa planificación. Ellas son la *dislocazione a sinistra*, la *dislocazione a destra*, el *c'è presentativo*, la *frase scissa* y el *tema sospeso*.

Con referencia a la *dislocazione*, D'Achille (2003: 150, 151) explica que cuando una oración en italiano inicia con un objeto – directo o indirecto – que constituye el tema, es decir, el punto de partida de la información, y se retoma con el pronombre correspondiente a cada caso, se trata de una *dislocazione a sinistra*. En cambio, si se anticipa el objeto directo o indirecto con un pronombre, hablamos de *dislocazione a destra*. En este tipo de oraciones la información se presenta fragmentada en dos partes: tema y remata en la *dislocazione a sinistra* o remata y tema en la *dislocazione a destra*. Por su parte, Antonelli (2010: 144) señala que a partir de la década del setenta, este tipo de construcción es habitual en todos los géneros de la canción italiana, los cuales presentan *dislocazioni* de todo tipo, si bien destaca que las más frecuentes son las del tipo *a sinistra*, en las cuales, según lo expuesto anteriormente, el elemento puesto en evidencia

se anticipa y se retoma luego con un pronombre. En nuestro corpus podemos dar cuenta de lo señalado por el lingüista, por cuanto encontramos abundantes ejemplos de construcciones segmentadas de este tipo: *sotto il glicine tuo padre lo aspetti* (Rk 2); *i gol più belli li fa Mario Balotelli* (Rk 11); *il vecchio libro lo rottamo tipo Duna Weekend* (Rp 31); *i mafiosi li chiamate eroi e che il corrotto lo chiamate pio* (Rp 32).

En menor medida observamos en todos los géneros casos de *dislocazione a destra*, en los cuales el elemento puesto en evidencia es anticipado por un pronombre: *e zanzare e vampiri che la succhiano lì, se lo pompano in pancia un bel sangue così* (Rk 1); *lo vedi anche allo stadio che siamo sempre troppo tesi* (P 14); *fra', chiedilo in strada ogni fra' sa il mio nome* (Rp 25); *perché non dirlo il tema dell'inno non è di Mameli è di Novaro* (Rp 33); *come le risolve ste faccende qua il pd* (Rp 37). En referencia a la frecuencia de uso de los dos tipos de *dislocazioni*, D'Achille (2003: 150) precisa que aquellas *a sinistra* se registran en todas las variedades de la lengua italiana en cambio, las *dislocazioni a destra* caracterizan principalmente al *parlato*.

Entre las construcciones citadas, aparece también con frecuencia el llamado *c'è presentativo*. Se trata de una construcción constituida por las formas verbales *c'è* o *ci sono* que introducen un sintagma nominal, el cual se especifica seguidamente con una oración relativa. Dicho de otro modo, el *c'è presentativo* introduce un rema que se vuelve tema de la oración relativa siguiente: *c'è un'altra osservazione che credo sia importante* (P 19); *ci sono cose che nessuno ti dirà. Ci sono cose che nessuno ti darà* (Rp 26); *Ci sono cose che non capisco* (Rp 34). Como vemos en D'Achille (2003: 155), esta estructura se utiliza principalmente en el *parlato* para dividir en dos bloques sintácticos una cantidad de información que, si se presentara en una sola oración, sería difícil de codificar para el interlocutor.

En lo referente a la *frase scissa*, podemos decir que esta construcción es similar a la anterior, pues también en este tipo de oraciones la información se fragmenta en dos bloques. D'Achille (2003: 154) señala que la *frase scissa* sirve para aislar un elemento de la oración - generalmente el sujeto - que se pone en evidencia como rema. La primera parte de la oración está formada por el verbo *essere* seguido por un elemento que funciona como rema; el segundo bloque, en cambio, constituye el tema. La conexión entre las dos partes se realiza a través del pronombre *che pseudorelativo*. Se

trata de una proposición muy dúctil, por cuanto permite concentrar la atención del interlocutor en el constituyente nuevo, independientemente de su categoría gramatical. En los ejemplos que citaremos se evidencia el sintagma nominal: *è un paese l'Italia che governano loro* (P 16); *non siete Stato voi che parlate di libertà* (Rp 32); *è sempre la mia gente che continua ad emigrare* (Rp 35).

Por último, advertimos la aparición de ejemplos de *tema sospeso*. Se trata, según D'Achille (2003: 153) de una estructura típica del *italiano parlato* en la cual el elemento que introduce la oración no está ligado sintácticamente al verbo, pero se retoma con un pronombre tónico o con otro elemento perteneciente a cualquier categoría gramatical. Un ejemplo de *tema sospeso* que advertimos en nuestro corpus es el siguiente: *noi che qui pure Peppone sa il Vangelo e lo agita, un po' si esagita, dopo un po' si sventola* (Rp 24). En este caso, *noi* precede una oración con sentido completo y se presenta como tema.

Otro fenómeno que frecuentemente pudimos observar en las canciones es el *che polivalente*, vale decir, el empleo del pronombre *che* que se desempeña como conjunción, uniendo una oración principal con una subordinada con diversos valores (de causa, de fin, de lugar, etc.): *provincia d'Italia che il navigatore sbaglia le strade* (P 13) - con función de complemento circunstancial de lugar -; *e la polizia controlla che non stiamo troppo vicini* (P 14) - en este caso *che* asume la función de complemento circunstancial de fin -; *sta' bravo che altrimenti piange mamma* (Rp 24) y *da qui non ci salviamo che più nemmeno come camerieri serviamo* (Rp 30), ambos con valor causal y *e non cambio atteggiamento fino a che non cambia il vento* (Rp 36), como complemento circunstancial de tiempo.

Por último, podemos citar el siguiente ejemplo en la canción "Vilipendio" del grupo napoletano "99 Posse": *sono istituzioni che si vilipendono da sé e senza scuorno e senza prove, vilipendono a me* (Rp 36). Se trata del uso de la preposición *a* que antecede el objeto directo. Con referencia a este fenómeno, llamado *objeto preposicional* o *acusativo preposicional*, D'Achille (2003: 170) señala que es frecuente en la zona central del sur de Italia y se produce por influencia del dialecto. La inserción de la preposición *a* permite hacer una distinción neta entre el sujeto y el objeto directo, que de este modo se encuentra precedido por una preposición

3.3 Nivel lexical

Entre las tendencias de uso del *italiano parlato* descritas en el marco teórico respecto de este nivel, advertimos numerosos ejemplos en donde se emplean vocablos de significado genérico. Entre los sustantivos, el término *cosa* es el que se registra con más frecuencia: *la gente non ha voglia di pensare cose negative* (Rk 7); *ma la cosa più tremenda è che la differenza aumenta* (Rk 9); *è il momento di occuparci un po' di cose più serie* (P 23); *ci sono cose che nessuno ti dirà. Ci sono cose che nessuno ti darà* (Rp 26); *questa cosa la vivo, la respiro. Questa cosa è uscita dal libro* (Rp 30); mientras que *faccende* aparece en dos oportunidades junto al verbo *risolvere*: *risolvere faccende della gente* (Rk 6); *sai come le risolve 'ste faccende qua il pd* (37). En menor proporción hallamos *roba* (*il mio lavoro è roba piccola*, P 21; *non è roba mia*, Rp 25) y *affare*: *fai affari con la mala in Italia* (Rp 26); *a che serve dire che fa affari se ti fai gli affari tuoi da sempre?* (Rp 34). Entre los verbos de significado genérico hallamos numerosos ejemplos con *fare* que, como expresa D'Achille (2003: 176), adquiere significados distintos de acuerdo al objeto directo que lo acompaña: *a fare la guardia c'è un bel pezzo di mare* (Rk 1); *ma da sempre preferisce farsi solo strisce* (Rk 5); *chi tenta di far luce sulle vostre vite oscure* (Rp 32); *questo pezzo fa colpo, lo so* (Rp 25); *in Italia fatti una vacanza al mare* (Rp 26); *non fa neanche 2000 euro l'uomo del 2000 che diceva Lucio Dalla* (Rp 29); *giochi le lotterie per fare grana dal nulla e mi fai proprio tu la morale?* (Rp 34). Como podemos notar, la mayor parte de estos usos de *fare* encuentra en la lengua escrita un correspondiente formado por un solo vocablo. A modo de ejemplo, en el primer caso se utilizaría *sorvegliare*, en el segundo *drogarsi*, en el tercero *svelare*, y así sucesivamente. Un fenómeno análogo ocurre con el verbo *dare*: *Piero si era dato fuoco lì davanti al Parlamento* (Rk 5); *meglio darci un taglio* (Rp 24); *mi dai del commerciale* (Rp 27); *non siete Stato voi che vorreste dare luce a quotidiani di partito muti come sepolture* (Rp 32). Asimismo, podemos citar ejemplos con *prendere* (*tua madre prendendoti in braccio*, Rk 2; *preparati a prender calci, pugni e botte*, Rk 3; *ora prendi 400 euro al mese*, Rk 6) y *mettere* (*mettiamo al bando i vertici politici con tutti i loro complici*, Rp 24). De uso frecuente son las expresiones formadas por un verbo genérico y un adverbio, las cuales adquieren diversos significados según el

contexto: *come ogni politico lui sta vicino agli elettori* (Rk 5); *siamo fatti così* (Rk 7); *tu sembri presa male, non balli* (Rp 27); *il paese non si mette più in moto* (Rp 29).

También es frecuente el empleo de diminutivos y aumentativos que confieren expresividad, atenúan o refuerzan lo que se enuncia: *brava! Hai fatto un figurone* (Rk 6); *tra un padrenostro, un filmino e un'ave maria* (Rk 11); (P 19); *non ho più voglia di abitare lo stivaletto* (P 21); *troppi furbetti nel nostro quartierino* (Rp 24); *questi fattoni sempre sotto i riflettori* (Rp 31); *avevano portato 'na bella letterina* (Rp 35); *il venticello di regime si è fatto un pochettino troppo fort'* (Rp 36).

De la misma manera, se registran otros fenómenos de refuerzo semántico e intensificación de adjetivos y sustantivos mediante distintos mecanismos. Uno de ellos se evidencia a través del empleo de términos tales como *tutto* (*ed intorno c'erano tanti altri regni tutti grandi*, Rk 9; *con le spiagge tutte bianche*, P 15), *un sacco*: *Piero ha fatto un sacco di merende con Pacciani* (Rk 5); *ci sono ancora un sacco di persone* (Rp 36) y *bello* (*c'è un bel pezzo di mare*, Rk 1; *mi hanno fatto un bel contratto co.co.pro*, Rk 6; *ma che bella rimpatriata, ma che bella fregatura*, Rk 9; *prova a mettere da un'altra parte il tuo bel sedere*, P 23; *'na bella letterina*, Rp 35). En la mayor parte de estos ejemplos se evidencia el empleo de este adjetivo con una carga connotativa irónica. Otro recurso de intensificación es la repetición de un mismo adjetivo con la finalidad de conferirle un valor superlativo: *questa Italia dei valori, lunga lunga, stretta stretta* (Rk 9). Dentro de la misma categoría, podemos hacer referencia al empleo enfático de *più*: *indifferenza più totale* (Rk 12). También advertimos la utilización de los prefijos *super-*: *io sono supercommerciale al cubo* (Rp 27) y *ultra-*: *linguaggio ultraviolento* (Rp 29). En el primer ejemplo encontramos la expresión *al cubo*, también como intensificador.

Asimismo, existen ejemplos con *un po'* y sus derivados (*un pochino, un pochettino, un pochinino*) con valor de atenuación: *tutti un po' cialtroni ed un po' geniali* (Rk 10); *mi sembra un po' sfasciato* (p 19); *sono un uomo qualunque, un Mario ordinario, precario, un po' solitario* (P 22); *un pochettino troppo fort'* (Rp 36). También evidenciamos la existencia de sufijos aplicados a sustantivos como en el caso de *-aro*: *ma che cazzaro* (Rk 5), *canzonettari* (Rk 10). Según la Enciclopedia Treccani, este tipo de sufijo proviene del área romana y supone una connotación peyorativa con referencia

a comportamientos marginales o moralmente cuestionables. También con sentido peyorativo encontramos los sufijos *-accia*: *merdaccia* (Rp 35) y *-ata* que, de acuerdo a lo expuesto por Berruto (1987: 143), es típico del *italiano colloquiale* (*furba*, Rk 3).

En el género rock, notamos un empleo frecuente de siglas. Tal es el caso de: *è il nostro DNA* (Rk 4); *mi hanno fatto un bel contratto co.co.co [...] mi hanno fatto un bel contratto co.co.pro* (Rk 6). Sin embargo, en el rap su uso es aún más frecuente: *finigo la mia morte per non pagare l'Irpef* (Rp 25); *un codice IBAN mi abbina a uno Stato in rovina* (Rp 28); *io sono una sicurezza come il codice pin [...] sembra la serie tv Dallas* (Rp 29); *mettere la PSP* (Rp 31); *il Paese del sole, in pratica oggi Paese dei raggi UVA* (Rp 33); *ore 13 a tavola, riuniti davanti al TG* (Rp 34); *Italia Spa* (Rp 35); *sai come le risolve ste faccende qua il PD* (Rp 37).

Por otra parte, en el rap abundan las onomatopeyas: *toc toc. Chi bussa? Chi è?* (Rp 29); *prova microfono, così ho cominciato: sa, sa, sa, sa. Corro veloce, finisco il fiato: ah, ah, ah, ah.* (Rp 30); *lo dice uno che se esce dal culo fa plof!* (Rp 31); *“noi, la padania bianca e cristiana!” prrrr* (Rp 35).

Otro fenómeno que evidenciamos en todos los géneros y con una alta frecuencia es el empleo de vocablos extranjeros. Según Antonelli (2010: 193), de acuerdo con la relación que se establece entre el italiano y la lengua extranjera, la inclusión de términos pertenecientes a otros idiomas puede ser de tres clases: el empleo de palabras aisladas con el fin de reproducir comportamientos de moda, la inserción de enteras oraciones para crear una alternancia entre ambos códigos y, en tercer lugar, la convivencia en idénticas proporciones del italiano y la lengua extranjera. En este sentido, el lingüista italiano afirma que la inserción de palabras aisladas es el fenómeno que se reitera con más insistencia. En nuestro corpus podemos dar cuenta de ello reproduciendo numerosos ejemplos extraídos de los tres géneros musicales, en los cuales se emplean términos principalmente en inglés: *dovrai lottare, baby* (Rk 3); *è come fare la centralinista in un call-center (...) l'Italia è una repubblica fondata sullo stage, corsi di formazione, master e new age* (Rk 6); *vieni in vacanza in Italy, tante belle cose in Italy* (Rk 7); *tira l'ipod, tira il fastfood, tira lo spread e tutto ciò che è very good* (Rk 11); *coppie gay* (P16); *è un party fra italiani [...] prende le Ferrari in leasing* (Rp 25); *dopo il check-in (...) rapper esorcista scomodo come l'antidoping per un ciclista* (Rp 29);

l'Italia fa shopping (Rp 30); *per fortuna fa trend* (Rp 31); *l'ultima hit da spiaggia* (Rp 31); *via quel sorriso da Krusty il clown (...)* *Gomorra, best seller, si moltiplica come un porno sul server* (Rp 34); *yes weekend* (Rp 37). En segundo lugar en orden de frecuencia encontramos términos en francés en tres canciones pertenecientes al rock: *voilà!* (Rk 4); *c'è l'Italia paese della libertà, égalité* (Rk 7); *tira il decoupage, tirano i furbi con il loro escamotage* (Rk 11) y en una canción del rap: *gli dà più charme* (Rp 31). Por último y en menor medida, podemos citar el uso de términos en español: *e il parlamento fa la ola. Olé!* (Rk 4); *sono un macho italiano (...)* *mami, muovilo* (Rp 25). En la canción *Goodbye Malincònia* de Caparezza (Rp 33) no solo encontramos una sucesión de oraciones en italiano e inglés, sino también dos estrofas escritas enteramente en inglés. Si bien somos conscientes de que algunos de estos préstamos designan objetos o entidades para las cuales la lengua italiana aún no ha encontrado un correspondiente - y quizás nunca lo encuentre -, en el caso de *very good, shopping, trend, clown, weekend, olé* y *mami*, entre otros, notamos un empleo intencional, típico del *parlato* y, más precisamente, del lenguaje juvenil (D'Achille 2003).

En lo referente al empleo del dialecto, en nuestro corpus solamente hemos hallado ejemplos del dialecto napolitano. Se trata de oraciones o de estrofas enteras que denotan la alternancia entre las dos lenguas. Cabe agregar que este recurso no se circunscribe a cantantes oriundos de Nápoles, por cuanto podemos relevar algunos ejemplos en intérpretes de otras regiones italianas: *sient'ammè cumpà* (Rk 4) en la canción del grupo toscano Negrita; *nun ce sta nu postu meju de così!* (Rk 8) en el cantante romano Simone Cristicchi; *a Napoli dicono: "go guaglione"* (Rp 25) en la canción del milanés Mondo Marcio. En las tres canciones pertenecientes al grupo de música rap "99 Posse" notamos de qué modo dialecto e italiano se alternan creando "enunciados mixtos", como los denomina D'Achille (2003: 179). Se trata del fenómeno de *code switching* o conmutación de código, descrito por este lingüista como el enunciado que comienza en italiano, luego cambia al dialecto para volver, eventualmente, al idioma utilizado en primer lugar. En este caso, el hablante alterna conscientemente ambos códigos y pasa de uno a otro con específicas intenciones comunicativas, o bien para crear efectos particulares. La parte del enunciado en dialecto, que se separa notablemente de la parte en italiano, puede consistir en una traducción o un comentario de lo expresado en

italiano, o inclusive puede limitarse a una expresión idiomática o a una palabra cargada de expresividad, como en el caso de los ejemplos que acabamos de presentar. Concretamente, en las canciones mencionadas, italiano y dialecto se alternan creando un texto mixto con el siguiente resultado: *E ancora nun v'abbasta, mo facite i leghisti e mentre giù da noi chiudono gli ospedali e i laureati s'abbuscano a jurnata co na vita interinale v'amm senti pure parlà.. di questione settentrionale!* (Rp 35)¹⁸.

Otro fenómeno al que hace referencia Antonelli (2010) es la creciente penetración de otros medios de comunicación en la canción. De este modo, podemos citar la introducción en los textos de las canciones de la publicidad y las marcas comerciales, fenómeno que, según este autor, se registra en la canción italiana desde mediados de los años setenta, si bien en la actualidad se ha incrementado visiblemente. En nuestro corpus podemos dar cuenta de ello principalmente en las letras de las canciones del rock y del rap: *Piero nell'armadio ha solo abiti di Prada* (Rk 5); *fa sempre il pieno alla Ferrari* (Rk 5); *un vecchio motorino della Piaggio* (Rk 6); *dagli una t-shirt Trussardi su jeans Cavalli. Sulla faccia lenti a goccia Ray Ban* (Rp 31); *lo rottamo tipo Duna Weekend* (Rp 31). También podemos mencionar la referencia a programas y canales de televisión (*faccio parte della generazione cresciuta con il Carosello*, P 22); *sembra la serie tv Dallas*, Rp 29; *non c'è niente da ridere non è Zelig Off*, Rp 31; *passare da Italia ad Italia 1*, Rp 34) y a personajes de la televisión y el cine: *come Carlo Verdone* (Rp 25); *è come Hulk è incredibile* (Rp 25); *voi fate il rap Fred Flintstone* (Rp 28); *ora Belen, prima chi? Megan* (Rp 29); *ho la scimmia come Remì* (Rp 29); *peloso come Garfield [...] un nunchaku da Jackie Chan [...] su navi di Jack Sparrow* (Rp 31); *ti viene il broncio da Gary Coleman* (Rp 33); *via quel sorriso da Krusty il clown* (Rp 34). Tampoco están ausentes las referencias a internet, la computación, los videojuegos y la tecnología: *del Gioca Giuè* (Rk 7); *così hai voglia a cercarla tra i mille canali sia su quelli analogici che sui digitali* (P20); *su Youtube mi commenti e poi mendichi views* (Rp 28); *alla mano come il tuo palmare* (Rp 29); *sul web rompono il cazzo a me* (Rp 30); *come mettere la PSP col Game Gear* (Rp 31); *si moltiplica come un porno sul*

¹⁸ Este fenómeno puede apreciarse con mayor claridad consultando los textos completos de las canciones Rp 35, 36 y 37 en el Apéndice II.

server (Rp 34).

Otra característica que destaca Antonelli (2010) es el caso en el cual los textos de las canciones adquieren términos y expresiones típicamente coloquiales pertenecientes a un registro bajo o vulgar para responder a una exigencia expresiva. Precisamente, en todos los géneros musicales de nuestro corpus se advierte una amplia gama de vocablos y expresiones correspondientes a distintos registros, desde familiares: *questo è il ballo decadente che non ce ne frega niente [...] anche la sfiga è ereditaria* (Rk 4); *l'onorevole la piglia* (Rk 4); *la sedia dal culo non puoi mollare* (Rk 12); *al posto degli scuri ha messo la tapparella* (P 13); *se non ci spacchiamo i denti* (P 14); *mi sono rotto* (P 21); *ragazzi che casino!* (Rp 24); *eppure mi stai appiccicata al culo* (Rp 25), hasta usos vulgares: *ci promettiamo in coro che ci romperemo il culo* (P 14); *dalla solita merda (...) c'ha rotto i coglioni* (P 16); *per vedere più grande un coglione* (P 20); *facce di merda* (Rp 28); *non passa mai di moda come la figa* (Rp 29); *rompono il cazzo a me* (Rp 30); *i diritti non valgono un cazzo* (Rp 35); *ma come cazzo faccio* (Rp 36).

Por otra parte, en las canciones aparecen también términos pertenecientes a la jerga de la delincuencia. En el ejemplo *fai affari con la mala* (Rp 26), el vocablo *mala* designa, justamente, el grupo de personas que realiza actividades delictivas. No obstante, debemos aclarar que en nuestro corpus hallamos con mayor frecuencia vocablos pertenecientes a la jerga juvenil. Como señala Antonelli (2010: 215), se trata de un lenguaje en el que confluyen vocablos de distintos ámbitos (de la droga, la televisión, el dialecto, entre otros), que son reutilizados por los jóvenes en sentido figurado, es decir, adquieren otros significados que no guardan correspondencia con su significado original. De este modo, encontramos los ejemplos *che sballo il Parlamento!* (Rk 4) y *sballi di gruppo* (Rp 27), en los cuales se emplea el término *sballo*, que pertenece a la jerga de la droga y se refiere al estado de alucinación producido por una sustancia estupefaciente. Sin embargo, en estos casos su sentido figurado hace alusión a una situación atípica, fuera de lo común. Asimismo, se utiliza la expresión *farsi strisce* con el sentido de consumir drogas: *da sempre preferisce farsi solo strisce* (Rk 5). En relación con el lenguaje juvenil, advertimos junto con D'Achille (2003) casos de transformación de palabras. En tal sentido, encontramos *carramba* - que hace referencia a *carabinieri* - en *mi sono ritrovato due carramba sotto casa* (Rp 36), así

como también el verbo *pimpare* en *bella prof, pimpami la storia* (Rp 31). Este verbo provendría del título en inglés del programa televisivo de MTV *Pimp my ride* y, ha sido adoptado por la jerga juvenil con el significado de modificar, cambiar. Otro rasgo que evidencia D'Achille (2003) es el empleo de palabras abreviadas, de las cuales citamos algunos ejemplos: *bici* por *bicicletta* (*è domenica e in bici con lui hai più anni*, Rk 2); *coca* por *cocaina* (*soldi e coca sul comò*, Rk 7) y *meteo* en lugar de *comunicazione meteorologica* (*tirano il meteo e le alluvioni*, Rk 11); *prof* por *professoressa*: *bella prof, pimpami la storia* (Rp 31) y *porno* como abreviatura de *pornografía*, como se advierte en el ejemplo *si moltiplica come un porno sul server* (Rp 34). Según el citado lingüista, gran parte de los elementos lexicales propios del lenguaje juvenil tiene una duración limitada, mientras que otros, por el contrario, se difunden y persisten, por lo que logran entrar al *italiano neostandard*. Por lo tanto, la relación entre la jerga juvenil y el *italiano parlato colloquiale* admite continuos intercambios.

3.4 Niveles pragmático y textual

Como lo señalamos en el marco teórico y ejemplificamos en el apartado 3.2, en el plano textual se registra la tendencia a simplificar la estructura del período a través de la utilización de una cantidad limitada de conectores de empleo frecuente y del predominio de las oraciones coordinadas sobre las subordinadas.

En relación con la conexión entre oraciones, D'Achille (2003) señala el uso de términos que en el *parlato* asumen la función de conectores, como por ejemplo el vocablo *tipo*, utilizado frecuentemente con el valor de *come*. En nuestro corpus encontramos tres ejemplos de este fenómeno: *lo rottamo tipo Duna Weekend* (Rp 31); *questa è la storia, prof, mi prende un sacco, prof tipo che quella di un cosacco di nome Popoff* (Rp 31); *quando faccio una domanda mi rispondono con frasi di circostanza tipo: "Tu ti fai troppi problemi, Michele"* (Rp 34); *nella testa una voce rimbomba tipo capitano la nave affonda* (Rp 29).

Asimismo, en las letras de las canciones pertenecientes a los tres géneros evidenciamos con frecuencia piezas lexicales que hacen referencia al contexto extralingüístico. Se trata de formas deícticas de diferentes clases, introducidas por

distintas categorías gramaticales. En este sentido, Bazzanella (1994) presenta, en primer lugar, la *deixis personal* expresada mediante pronombres personales y morfemas verbales: *io rido* (Rk 7); *ma tu non puoi, non vuoi capire* (Rk 12); *io credo nella mia cultura* (P 17); *anch'io certe volte mi sento straniero* (P 22); *noi l'Italia siamo* (Rp 24). Por su parte, la *deixis temporal*, que Bazzanella (1994: 46) define como la relación entre el momento de la situación descrita y el momento del contexto deíctico, es decir, el “ahora”, se expresa a través de adverbios, locuciones adverbiales y verbos: *quel giorno di aprile* (Rk 2); *ricordi di quel giorno coi parenti in visibilio, non come adesso che consegna pizze a domicilio [...] ora prendi 400 euro al mese come segretaria* (Rk 6); *dacci oggi il nostro pane* (P 13); *ora Belen, prima chi? Megan* (Rp 29); *fino a ieri i miei pezzi non facevano rumore* (Rp 30)¹⁹. La *deixis espacial* se refiere a la posición en el espacio de un evento comunicativo y se expresa a través de adverbios de lugar, pronombres demostrativos y verbos con significado locativo (*portare, venire*, etc). En nuestro corpus encontramos numerosos ejemplos de *deixis espacial* con los adverbios *qui* y *qua*: *maledizione l'aria brutta è sempre qua* (Rk 11); *che fortuna stare qua [...] qui ci sto e non ci sto* (P 15); *qui non farebbero mai un lavoro degradante* (P 22); *qui si fa la rivoluzione* (Rp 24); *sei nato e morto qua* (Rp 26); *tu aspetta qui* (Rp 29); *per venire a stare qui a Milano* (P 22). En este último ejemplo, *qui* se presenta reforzado por la perífrasis *venire a stare*. Podemos citar además casos en los cuales el adverbio *qua* se presenta acompañado con el demostrativo *questo* con valor deíctico, fenómeno que ya mencionamos en el nivel morfológico en relación con los adjetivos demostrativos: *questo qua è un proceso [...] se questo qua è l'andazzo* (Rp 36); *sai come le risolve 'ste faccende qua il pd* (Rp 37). Otro deíctico espacial frecuente es el adverbio *lì*: *e zanzare vampiri che la succhiano lì* (Rk 1); *a stare lì a governare* (Rk 12). La *deixis espacial* se realiza inclusive con formas típicas de la lengua oral, como en el caso de *mentre giù da noi chiudono gli ospedali* (Rp 35). Por último, Bazzanella (1994: 48) presenta la *deixis textual*, a través de la cual se hace referencia a una parte del discurso en desarrollo. Este tipo de *deixis* se manifiesta mediante pronombres o expresiones que remiten a partes del discurso ya enunciadas o por enunciarse. En

¹⁹ Reproducimos aquí solo ejemplos de *deixis temporal* mediante adverbios y locuciones adverbiales, debido a que en el apartado referente al análisis en el nivel morfológico presentamos numerosos ejemplos de los usos de los tiempos verbales en el *parlato*.

nuestro corpus encontramos solamente ejemplos con el pronombre neutro *lo*, que remite a fragmentos ya expresados (*mi scusi, Presidente non sento un gran bisogno dell'inno nazionale di cui un po' mi vergogno. In quanto ai calciatori non voglio giudicare i nostri non lo sanno o hanno più pudore [...] io non mi sento italiano, ma per fortuna o purtroppo lo sono* (P 19) o aún no expresados (*e lo vedi anche allo stadio che siamo sempre troppo tesi, siamo tifosi poco sportivi*, P 14; *lo sai come si fa l'opposizione all'italiana: si va tutti in vacanza per il fine settimana*, Rp 37²⁰). Los ejemplos *se lo pompano in pancia un bel sangue così* (Rk 1) y *dopo l'ultima grande occasione si rimane così: senza* (Rp 29) dan cuenta del uso deíctico de *così* con valor de *in questo modo*, que generalmente se apoya con algún gesto (Berruto 1999: 45).

Otra característica habitual del *parlato* descrita por este lingüista es el empleo de marcadores discursivos que permiten estructurar el discurso. De esta manera, encontramos fórmulas de apertura: *lo so che voi non mi credete* (Rk 7); *so solo che io da domani un posto di lavoro avrò* (Rk 6); *e allora quando è festa sventoliamo le bandiere* (Rk 10); *e allora son troppo bolognese (...) sì che eravamo troppo fascisti* (P 14); *tanto il mio lavoro è inutile* (P 21); *e allora il tempo si fermerà* (P 21); *visto che la base del sistema è la clientela* (Rp 24); *poi ti entrano i ladri in casa in Italia* (Rp 26); *e poi se ne vanno tutti* (Rp 33).

Por su parte, Bazzanella (1994: 146) indica que los marcadores discursivos cumplen un rol esencial desde el punto de vista discursivo y comunicativo, por cuanto son utilizados por los hablantes de manera inconsciente: generalmente, el interlocutor no está atento a este tipo de elementos lingüísticos dado que, en ocasiones, no realizan aportes al contenido temático del discurso. En lo que respecta específicamente al texto de las canciones, Antonelli (2010: 172) señala que estos marcadores discursivos le proporcionan un desarrollo que simula el *parlato*.

No debemos olvidar los marcadores cuya función es asegurar el contacto con el interlocutor solicitando su participación en el discurso (D'Achile, 2003: 173). Dentro de esta categoría, el que más abunda en los tres géneros es *guarda: guarda come si può fare* (Rk 12); *ma guarda un po'! [...] guarda tu* (P 15); *pure la foto dico, guardala, pare*

²⁰ Algunos ejemplos de la activación de los mecanismos de anáfora y catáfora a través del pronombre neutro *lo* fueron expuestos en el punto 2.1, en relación con el uso de los pronombres.

dipinta (P 21); *guarda, guarda che c'è* (Rp 27). Le siguen *vedi* (*quelli che l'hanno capito, vedi, vanno via*, P 21) y los verbos *dire* (*ditemelo voi, è possibile che non mi piaccia*, P 21) y *sapere*: *nel Bel Paese, si sa!* (Rk 4); *l'Italia, non lo sai, ha problemi araldici* (Rp 24); *sai come le risolve 'ste faccende qua il pd* (Rp 37). Asimismo, se evidencian marcadores discursivos constituidos o acompañados por apelativos: *mi scusi, Presidente* (P 19); *scusami, cara se non posso curare il tuo giardino* (P 22); *ragazzi, che casino!* (Rp 24); *fra', prendi un bicchiere ti offro una bottiglia* (Rp 25); *mamma, guarda che c'è* (Rp 27).

De igual manera, podemos citar la presencia de interjecciones o exclamaciones que, según D'Achille (2003:174), son de uso frecuente en el *parlato* por su inmediatez expresiva y su brevedad y a menudo poseen el valor de una oración. El significado de la interjección puede variar según la duración con la que es pronunciada la vocal o según la entonación. En nuestro corpus encontramos: *oh! Italiani!* (Rk 3); *boh? Magari mi sbaglio* (Rp 24); *nah! Sono più bravi i ragazzi* (Rp 24); *ora chi voti? Boh! Regan* (Rp30); *che delusione!* (Rp 24); *ma che diamine!* (Rp 34); *ho detto no e che cazzo!* (Rp36).

En las canciones de nuestro corpus hallamos, además, numerosos ejemplos en los que se evidencia la omisión de algún elemento lexical. Se trata principalmente de la ausencia de verbos que, solo en algunos casos, están presentes en el contexto. Específicamente en las canciones, evidenciamos elipsis verbales en las cuales el verbo está implícito, en especial cuando se trata de *essere*: *centocinquantuno anni di mafie e di massoni. Centocinquantuno anni di raccomandazioni* (Rk 3); *bella, l'Italia di Piero* (Rk 5); *è vero, tutti un po' cialtroni ed un po' geniali. Ma fortunatamente, italiani* (Rk 10); *i monumenti in Italia. Le chiese con i dipinti in Italia. Gente con dei sentimenti in Italia. La campagna e i rapimenti in Italia* (Rp 26); *campioni del mondo 2006 e l'anno dopo mondiali di pallavolo, nazionale sul podio* (Rp34); *fitti alle stelle licenziamenti* (Rp 37). Otros verbos elididos se evidencian en los siguientes casos: *battute di caccia, feste nelle piazze, processioni e sagre e poche tasse* (P13); *allora giù botte coi manganelli* (P 14); *verso la pista come un ballerino* (Rp 27); *partenza venerdì sera rientro lunedì* (Rp 37).

En cuanto al discurso referido, en las canciones se manifiestan ejemplos de

discurso directo e indirecto, con una mayor frecuencia de casos pertenecientes al primero. A continuación ejemplificamos el empleo del discurso directo introducido por la forma verbal conjugada *dice*, cuya función en el *parlato* es, según D’Achille (2003: 175), la de introducir un discurso directo con características similares a los dos puntos y las comillas en la modalidad escrita, tal como se lo reproduce en la transcripción de las canciones: *dice*: “*il lavoro rende nobili*” (P 21); *dicendo*: “*lo giuro*” (P 18); *dicono di noi*: “*schiaivi del pallone, tifosi esagerati, e al bar tutti allenatori*” (Rk 10). Observamos además el recurso al discurso referido introducido a través de otros verbos performativos: *il nonno di Eminem minaccia*: “*Tutta l’Europa deve suonare il piano Marshall!*” (Rp 31) *e poi giura su Dio*: “*Non sono stato io*” (Rp 32). En la canción “Guerra e pace” de Fabri Fibra (Rp 30) podemos apreciar un ejemplo de discurso directo que se presenta como la reproducción de un intercambio conversacional: *qualcuno un giorno mi ha detto*: “*Ovunque tu vada ci sei già*”. *Io ho risposto*: “*Cambio solo città*”. *Lui mi ha detto*: “*Qui nessuno lo fa. Ti vedranno come un caso umano, un miracolo italiano al contrario*” (Rp 30). En cambio, en la canción “L’Italia di Piero” (Rk 5) advertimos varios casos de discurso indirecto: *Piero dice che ha inclinato la torre di Pisa*. Por último, existe un ejemplo en donde encontramos en una misma canción los dos tipos de discurso referido: *dici che devo andare a lavorare*. “*Soldi facili! Devi andare a lavorare!*” (Rp 34).

En las canciones de los tres géneros se reiteran otros tipos de mecanismos que también tienen como objetivo obtener mayor expresividad. Es el caso del empleo de figuras retóricas como la metáfora: *e l’Italia è una donna che balla sui tetti di Roma* (Rk 2); *nord e sud, cani e gatti* (Rk 9); *la barca che affonda!* (Rk 8); *Genova o Taranto, signore del mare* (P 20); *non mi sono mai scottato con il fuoco dell’invidia* (Rp 28); *e la costituzione è un cd con una traccia* (Rp 31). Encontramos igualmente metáforas en las cuales elementos del dominio referido a fenómenos atmosféricos transfieren al dominio meta atributos que denotan exuberancia, exceso (*della valanga di brutte notizie al telegiornale*, Rk 7; *i giornali raccontano questa tempesta di problemi*, Rp 28) o las circunstancias que se viven en el país (*che aria tira nelle nostre case? Aria di crisi non si arriva a fine mese. Che aria tira nel nostro paese?*, Rk 11; *c’è vento di regime nel nostro bel paese [...] vilipendo da vent’anni e non cambio atteggiamento fino a che non*

cambia il vento fino a che non cambia il vento, Rp 36). Podemos señalar además metáforas y comparaciones construidas con expresiones provenientes del ámbito del deporte: *è il secondo tempo della storia di una studentessa universitaria* (Rk 6); *è un paese l'Italia che rimane fra i pali come Zoff* (P 16). Con respecto a la hipérbole, es decir, la alteración exagerada en la descripción de la realidad, registramos numerosos ejemplos en todos los géneros: *ha cominciato a diluviare* (Rk 5); *il frigorifero è il deserto del Sahara* (Rk 6); *io sono troppo bolognese, tu sei troppo napoletano* (P 14); *nelle lacrime a rate che paghiamo in eterno* (P 16); *quello sguardo irresistibile da guardiacaccia* (P 21); *italiani al volante sono pazzi, un razzo, un aereo* (Rp 25); *voi fate il rap Fred Flintstone, all'età della pietra* (Rp 28); *ogni pensiero in testa è un mattone* (Rp 30); *si vede quasi lo scheletro* (Rp 30).

Asimismo, en los tres géneros, encontramos comparaciones: *sarebbe come infilare un paio di bermuda ad un bisonte* (Rk 6); *avere un posto fisso è come fare terno al Lotto* (Rk 6); *lasciato da solo come un bambino che cerca la mano per il suo cammino* (P 18); *come un calcio all'inguine dato da un toro* (P 21); *l'acqua più salata dello shampoo* (Rp 24); *come gli Abba in Italia gridi: mamma mia!* (Rp 29); *dico il peggio come Silvio nelle interviste* (Rp 30); *una bella idea arriva sempre a notte fonda come la polizia* (Rp 29); *io sono una sicurezza come il codice pin* (Rp 29); *cade giù tutto come un terremoto, come Arisa senza trucco* (Rp 29); *me li porto sempre dietro come un alettone* (Rp 30) *prese a calci come sacchi di rifiuti* (Rp 32); *muti come sepolture* (Rp 32).

Entre los mecanismos de textualización descritos por Bronckart (2004: 161), en las canciones hallamos lo que dicho estudioso denomina “cohesión nominal” cuya función es introducir argumentos y organizar su reaparición a lo largo del texto. Esta reaparición - o, como la designa Bronckart (2004:166), “recuperación” - se manifiesta a través de repeticiones o sustituciones que reformulan el antecedente a lo largo del texto, contribuyendo a producir un efecto de estabilidad y continuidad. Puede suceder que el antecedente no aparezca en el texto y la información se infiera del cotexto y esté disponible en la memoria discursiva del oyente. En las canciones analizadas encontramos estos mecanismos de recuperación a través de repeticiones y sustituciones. En algunos casos el antecedente está presente y, en otros, se encuentra ausente. En primer lugar,

encontramos en 24 canciones la palabra *Italia*²¹, en ocho la expresión *il (nostro) paese* (Rk 2, 11; P 18, 20; Rp 26, 27, 29, 30); en seis canciones la expresión *Bel paese* (Rk 3, 4; P 19, 22; Rp 33, 36); en cinco la palabra *Stato* (Rk 11, 12; P 19, Rp 28, 32, 34); en cuatro el vocablo *stivale* (Rk 4, 5; Rp 24, 25) y en una su diminutivo *stivaletto* (P 21), mientras que *Repubblica* aparece en tres textos (Rp 28, 35, 26) y la expresión *barca / nave che affonda* se advierte en dos oportunidades (Rk 8, Rp 29). Encontramos también *Italy* (Rk 8), *grande nazione* (Rk 3), *ragnatela a forma di stivale* (Rp 24), *penisola italiana* (Rk 5), *figlia di Savoia* (Rk 9), *la nostra Patria* (P 19), *paese del sole* (Rp 33) y *azienda* (Rp 35). De la misma manera, *italiani* recurre en cinco oportunidades (Rk 3, 10; P 19; Rp 25, 27) y se sustituye con *noi* en dos canciones (Rk 10 y Rp 35), con *gente* (Rk 7) y con *fratelli (d'Italia)* (Rk 4).

Por último, mencionaremos otro recurso presente en las canciones de nuestro corpus: el intertexto. Se trata, según Bronckart (2004: 64), del “conjunto de géneros textuales elaborados por las generaciones precedentes, en la forma que las formaciones sociales contemporáneas los utilizan y, eventualmente, transforman y reorientan”²². En nuestro corpus encontramos una buena cantidad de ejemplos. Entre los mismos, podemos citar aquellos intertextos que aluden a canciones, como en: *e Italia, amore mio, dite al principe di non cantare, non cantare, non cantare sul serio, non cantare* (Rp 25), donde se hace referencia a la canción *Italia amore mio* (P 17) o bien *Tu vuò fa' l'americano non è roba mia* (Rp 25), reproduciendo el título y el estribillo de la canción “Tu vuò fa' l'americano”, estrenada por Renato Carosone en 1956 y “*eri piccola*” *come Buscaglione* (Rp 25), que encuentra su referente en la pieza “Eri piccola così” de Fred Buscaglione (1959). También encontramos un caso en donde se cita una parte del himno italiano: *l'Italia si desta* (Rk 2). En relación con la literatura encontramos: *e pensare che per Dante questo era il “bel paese là dove 'l sì sona”* (Rp 33) y, dentro de la literatura infantil, *specchio delle mie brame, dimmi chi è il più bravo del reame?* (P 22), en alusión a la pregunta que la reina dirigía a su espejo en el cuento “Blancanieves”, así como también *ambarabàciccicoccò soldi e coca sul comò* (Rk 7),

²¹ El vocablo Italia se encuentra en las canciones 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9 y 12 pertenecientes al rock; 15, 16, 17, 18, 23 del pop y 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 34 y 35 del rap.

²² Decidimos seguir la definición de intertexto de este autor para evitar recurrir directamente a las perspectivas que se centran en la teoría literaria.

parafraseando una canción para niños. Del ámbito religioso y, más precisamente, católico encontramos: *se sbaglio mi corrigerete* (Rk 7), en donde se cita una frase del primer discurso que el papa Juan Pablo II dirigió a sus fieles. En este sentido hallamos también *come in cielo e così in terra, come in cielo e così in terra. Dacci oggi il nostro pane, dai il pane a chi non ce l'ha* (P 13), en alusión a la oración “Padre nuestro”. Asimismo, la canción “Italia Spa” del género rap (Rp 35) comienza con la reproducción de una parte de una entrevista al actor napoletano Massimo Troisi y, entre sus estrofas, encontramos también una oración del discurso del político Borghezio, miembro del Parlamento europeo perteneciente al partido de extrema derecha Liga Norte. Para terminar, podemos agregar tres ejemplos: *se siamo poeti, santi ed inventori non impariamo niente dalla nostra storia* (Rk 3); *c'è l'Italia paese di santi* (Rk 7) y *dicono di noi improvvisatori, mafiosi, scalmanati, santi e navigatori* (Rk 10) en alusión a la descripción de los italianos realizada por Mussolini en el discurso de proclamación de la guerra contra Etiopía, en 1935: “*un popolo di poeti di artisti di eroi di santi di pensatori di scienziati di navigatori di trasmigratori*”.

3.5 Nivel fonético – fonológico

De las características fonético-fonológicas típicas del *italiano parlato* y, más específicamente, de la conversación espontánea descritas por D’Achille (2003: 166, 167), en nuestro corpus observamos en primer lugar, la pérdida de una sílaba en el comienzo de palabra, que da como resultado ‘*sto* en lugar de *questo*: *salta su 'sta musica* (Rk 4); *taglia la barba a 'sta capoccia da Imam [...]*; *su 'sto libro* (Rp 31); *sai come le risolve 'ste faccende qua il pd* (Rp 36).

Por otro lado, percibimos la omisión del sonido consonántico inicial: *perciò invece 'e festeggià* (Rp 35); *è 'na proposta che non puoi rifiutare [...]* *l'avviso 'e garanzia* (Rp 36); *'a repressione dei movimenti* (Rp 37). Cabe señalar que este fenómeno se evidencia en canciones pertenecientes al género rap, en las cuales la velocidad de elocución es alta, y en cantantes oriundos del sur de Italia.

Advertimos también en todos los géneros distintos casos de *d eufónica*, es decir, *d*

como elemento fónico que se agrega a la preposición *a* o a las conjunciones *e* y *o* cuando se encuentran seguidas de una palabra que comienza por vocal – en particular si se trata de vocales idénticas - y que, según la Enciclopedia Treccani, en el *italiano standard* actual, se utiliza tanto en el escrito como en el *parlato* y es frecuente en todos los registros de la lengua italiana. Por su parte, Antonelli (2010: 136) señala que se trata de un fenómeno que aparece con frecuencia en las canciones, independientemente del tipo de sonido vocálico que sigue a la preposición o conjunción; son formas que reflejarían costumbres lingüísticas más cercanas a la modalidad escrita. Este lingüista indica que el empleo de la *d eufónica* en las canciones dependería de razones ligadas a la métrica, puesto que su empleo en algunos casos contribuiría a aumentar una sílaba al verso. En nuestro corpus observamos que entre las opciones *a / ad* y *e / ed* las primeras, vale decir, la preposición y la conjunción sin la presencia de *d*, son más frecuentes si bien no faltan ejemplos en los cuales la *d eufónica* acompaña la conjunción *e*: *ed i segni di ieri che non vanno più via* (Rk 1); *ed il gallo passeggia impettito [...] ed ognuno ritorna alla vita* (Rk 2); *tra i briganti ed i Savoia* (Rk 9); *si è arreso ed è andato via* (P 18); *sulla differenza tra bottiglie di plastica in acqua ed acqua nelle bottiglie di plastica* (Rp 34); *ed io l'ho fatto* (Rp 35); *ed è più facile che vediate* (Rp 36). Junto a la preposición *a* encontramos: *prova ad immaginare* (Rk 12); *questa musica serve ad aprire le persone* (Rp 28); *benvenuti ad una nuova puntata [...] passare da Italia ad Italia 1* (Rp 34); *pronta ad entrare [...] guardi al Mediterraneo in rivolta, ad ogni singolo barcone* (Rp 35). Como vemos, solo encontramos un ejemplo en el cual la preposición *a* está seguida por una palabra que inicia con la misma vocal; en el resto de los casos, la *d eufónica* se antepone a sonidos vocálicos diferentes de dicha preposición.

Si bien Canepari (1999) y D'Achille (2003) la señalan como un fenómeno frecuente en el norte de Italia y en Toscana, encontramos numerosos casos de apócope vocálica *o*, dicho de otro modo, la caída de la vocal final de palabra, inclusive en cantantes del sur y en los tres géneros musicales. Advertimos este fenómeno principalmente en verbos: *abbiam fatto giornata [...] che son tutte favole* (Rk 1); *loro son troppo veneziani [...] perché siamo troppo fiorentini [...] e allora son troppo bolognese* (P 14); *son troppo appassionati [...] ma forse abbiamo capito [...] abbiamo fatto l'Europa* (P 19); *me la son presa comoda* (P 22); *e han cappucci e cornetti sulle*

fronti [...] ci fan pagare l'acqua più salata dello shampoo (Rp 24); *per noi son sempre state solo una provocazione* (Rp 35); *una mattina mi son svegliato* (Rp 36); *vorrei esser processato, come Silvio Berlusconi* (Rp 36); *eppur bisogna andar!* (Rp 36). Con respecto a las apócopes, podemos señalar el caso del rapero milanés Mondo Marcio, quien realiza la reducción de la palabra *fratello* que resulta *fra'* (*fra'*, *prendi un bicchiere ti offro una bottiglia*, Rp 25). Nos atrevemos a hipotizar que este fenómeno se trataría de un calco del inglés *bro* – abreviatura de *brother* –, apelativo de uso frecuente en el rap norteamericano, del cual los raperos italianos imitaron ciertas características al imponer este género en el panorama musical italiano actual. Otro rasgo fonético que percibimos en Mondo Marcio (Rp 25) y que también podríamos señalar como una transferencia del inglés, es la pronunciación del fonema /t/ - oclusivo en italiano – que, generalmente, en posición inicial de sílaba acentuada se realiza con una aspiración fuerte, asumiendo características similares a las de la realización del sonido fricativo /θ/ del inglés. Este fenómeno también se evidencia, aunque menos marcado, en dos cantantes pertenecientes al género rock (Ligabue, Rk 1) y Litfiba, Rk 3) y en dos del pop (Carboni, P13 y 14) y Pupo (P 17).

Asimismo, notamos en distintos cantantes la tendencia a pronunciar como hiato algunos diptongos crecientes, independientemente de su región de origen. De este modo, evidenciamos: *I-ta-li-a* (Rk 3, 4); *i-ta-li-a-ni* (Rk 3, 10); *e-re-di-ta-ri-a* (Rk 4); *com-mis-sa-ri-o* (Rp 29) fenómeno que respondería a una exigencia métrica.

En cuanto a la elisión de un sonido vocálico que precede otro de igual tipo - sin que necesariamente se trate de dos sonidos vocálicos exactamente iguales -, encontramos en nuestro corpus numerosos casos: *Piero dice che l'altr'anno è stato sulla luna* (Rk 5); *s'inventarono l'Italia* (Rk 9); *ogni cosa rimane com'è* (P 16); *non ci lasciate nessun'altra soluzione* (Rp 35); *v'avviso* (Rp 36).

Con referencia a las pronunciaciones regionales, en los artistas del norte de Italia percibimos los siguientes fenómenos:

- la realización del sonido /z/ cuando se encuentra en posición intervocálica ([pre'zɛpjo], Rk1) o delante de sonido sonoro ([zmon'tato], Rk 1);
- en ocasiones, los sonidos duplicados se perciben simples: ['boka] (Rk 1); [go'mati] (P 13); ['riko] (P 15);

- /ʎ/ se escucha [li] en el cantante Ligabue ([li] en lugar de /ʎi/, Rk 1), mientras que en Carboni (P 13) /lj/ se percibe [ʎj]: [di'taʎja], característica que señala Canepari (1980: 102) como típica de la región Emilia Romagna;
- en los cantantes Ligabue y Carboni, el sonido africado /dʒ/ tiende a ser fricativo, por lo que se asemeja a /ʒ/ (Rk 1, P 13 y 14);
- en los artistas Carboni y Frankie Hi-Nrg-MC (P 13, 14 y Rp 24 respectivamente) se percibe la reducción del sonido africado alveolar /ts/, que resulta fricativo - /s/ - y que, según D'Achille (2003: 182), es típico de Veneto y Lombardía: ['pɛssi], ['sɛnsa], ['pjasse] (P 13), [rivolu'sjone] (Rp 24);
- también en el cantante Carboni notamos la realización del sonido africado /tʃ/ con una leve aproximación al fricativo /ʃ/;
- en el artista Guccini se percibe la producción de distintos tipos de *r uvular* (*r moscia*), particularmente cuando este sonido se encuentra entre vocales y al inicio de palabra, fenómeno que Canepari (1999: 101) localiza en Alto Adigio, Valle de Aosta y la zona este de Emilia Romagna, de la cual es oriundo Guccini.

En relación con las características de pronunciación de cantantes pertenecientes a las zonas del centro de Italia, percibimos algunos rasgos que nos permitieron separar a los artistas toscanos de los romanos y del marquesano Fabri Fibra, estableciendo similitudes y diferencias entre estas variedades. D'Achille (2003: 182) señala que la variedad toscana es considerada la más cercana al *italiano standard* tradicional; sin embargo, es posible individualizar algunos rasgos que le son propios tal como los advertimos en nuestro corpus, como por ejemplo:

- el pasaje del sonido africado /tʃ/ en posición intervocálica a /ʃ/ tenue: ['faʃe] (Rk 3); [su'ʃede] y [pjaʃe] (Rk 4);
- el pasaje sistemático de /s/ a /ts/ cuando se encuentra después de /n r l/, tal como lo señala Canepari (1999: 414). En nuestro corpus percibimos [pen'tsare] en (P 16);
- otra característica típica de la región Toscana que evidenciamos en las canciones es la realización del sonido africado palatal /dʒ/ como /ʒ/: [ori'ʒinale] (Rk 4), ['ʒorno];
- en varias canciones percibimos la producción del *rafforzamento fonosintattico*. De este modo, evidenciamos en Rk 4: /kessa'ra/; en P 16: /ad'dio/, /amme'ta/, /ar'rate/; en P 17: /ad'dio/.

Entre las características típicas de pronunciación de la variedad romana, podemos distinguir fenómenos que se perciben en todos los intérpretes de las canciones de nuestro corpus, como por ejemplo la realización de /s/ que, en Roma y en el sur de Italia, tiende a realizarse sonora cuando se encuentra entre vocales. Como ya hemos mencionado, se trata de un rasgo típico de la variedad septentrionale que se presenta como un modelo de prestigio.

Igualmente, D'Achille (2003: 183) señala la duplicación de /b/ y /dʒ/ en posición intervocálica, fenómeno que también se registra en la variante toscana, como ya lo expusimos: [unabban'djɛra] (P 18); [delladʒ' dʒɛnte] (Rk 5); [ladʒ' dʒɛnte] (Rp 28).

En el cantante romano Silvestri percibimos la tendencia a la lenición de los sonidos consonánticos sordos /p t k/ en posición intervocálica, los cuales, por consiguiente, se pronuncian sonoros como /b d g/: en *dette tante* (P 19) el sonido inicial /t/ de la palabra *tante* se percibe cercano a /d/ y lo mismo podemos evidenciar en *grazie di tutto y dimetto* (P 21), mientras que /k/ en *non l'hai capito* (P 21) se percibe /g/.

En general, en todos los cantantes de esta región se evidencia la reducción de /r/ principalmente al inicio de palabra, que se escucha monovibrante.

El sonido /tʃ/ se percibe entre /tʃ/ y /ʃ / en el cantante Fabrizio Moro en los términos: *dolce, cucita* y en Cisticchi en *succede* (Rk 5).

En la canción P 18 de Moro notamos además la realización del *rafforzamento fonosintattico*: [lɔv'visto], [ɛddi'tutti], como así también en las de Silvestri: [ʃɛs'solo], [mapper'tuna], [keddi'vɛnti].

Al igual que en la pronunciación toscana, en la variedad romana, cuando /s/ se encuentra después de /n r l/ pasa sistemáticamente a /ts/. Así, percibimos ['fortse], [in'tseɲna], [univertsi'tarja] y [pen'tsare] en el cantante Cisticchi.

Con respecto a las vocales, en general, advertimos una articulación abierta. En el caso particular del cantante Silvestri, notamos la caída de la vocal *o* - final de palabra - en *brutto y tutto*.

En el cantante marquesano Fabri Fibra se destaca la alta velocidad de elocución, sobre todo en la canción “Felice per me”, que respondería a una característica propia del género rap. También observamos la pronunciación de /s/, principalmente en posición inicial de palabra, equivalente al sonido fricativo dental sordo /θ/, característica que

pareciera ser una variante personal.

Tanto en la pronunciación romana como en la de Marcas se percibe la producción doble de los sonidos. De igual manera, notamos la presencia de /z/ cuando se encuentra en posición intervocálica.

Con respecto a la pronunciación de los cantantes del sur, evidenciamos en nuestro corpus una gran diversidad de fenómenos.

D'Achille (2003: 184) señala la tendencia a realizar abiertos los sonidos vocálicos incluso en aquellos casos en donde la *pronuncia standard* prevé su producción como cerrada. Este es el caso de la terminación *-mente* en [fortunata'mɛnte], [semplice'mɛnte] (Rk 10) en el cantante napolitano Bennato. En cuanto a la realización abierta de las vocales, en este mismo artista evidenciamos que aquellas que se presentan al final de palabra, generalmente se perciben abiertas y, en algunas ocasiones, hasta parecen sustituidas: *a* en lugar de *e* en *convolve* y *sventolare* y *a* por *o* en *scampo*. Este mismo fenómeno se registra en el cantante napolitano Raiz (en P 21): *para* en lugar de *pare*.

Notamos además la sonorización de los sonidos sordos cuando se encuentran acompañados de un sonido nasal que los precede, como en el caso de /d/ en *prendo* y /t/ en *cantare* en la canción de Mario Venuti (P 22).

Observamos que la producción de /s/ entre vocales varía de un cantante a otro y en algunos su producción es desigual. Es el caso de Bennato, que en algunas ocasiones produce /s/ en *così*, *mafiosi* - casos en donde la *pronuncia standard* prevé /z/ - y también realiza el sonido /z/ en *tifosi*, *esagerati*. En el grupo calabrés "Il parto delle nuvole pesanti" se percibe únicamente la realización de /s/ cuando se halla entre vocales (*case*, *crisi*, *paese*, *spese*, Rk 11).

Como lo describíamos oportunamente en el marco teórico, en el sur, cuando los sonidos consonánticos se encuentran al final de palabra tienen el agregado de un elemento vocálico a la consonante final, cualquiera sea, del tipo [e] o [ə], es el caso de *decoupag(e)*, *fast(ə)food(e)* (Rk 11) y *weekend(e)* (Rp 31).

Como en la variedad romana, en el sur también se registra la tendencia a la lenición de los sonidos sordos /p t k/, que se pronuncian similares a /b d g/. En nuestro corpus encontramos /p/ en *puritani* y *operetta*, que en el cantante Bennato se perciben /b/; *Vaticano*, en el cual /k/ se acerca a /g/ en el cantante siciliano Pagano (Rk 12). En el

grupo napoletano “99 Posse” el sonido /p/ se produce similar a /b/ en: *pronta, popolare, troppo, parlamentari, prove, repubblica*; /k/ se acerca a /g/ en *ancora* y *pochettino* y /d/ por /t/ en *fratellanza*. En el cantante siciliano Pagano se percibe la realización de /k/ como /g/ nasalizado después de sonido nasal en *in culo* (Rk 12). Este fenómeno se advierte también en Venuti (P 22): /t/ y /k/ no se perciben oclusivas sino más bien nasales y débiles en *cantare* e *incominciare*, tal como lo señala Canepari (1980: 79).

Los casos de rafforzamento sintattico son frecuentes: [ellekolo'dʒia] (Rk 11), [el'luʃida] (P 19), [af'fare] (P 23), [tif'fai] [non si faf'festa] [das'sɛmpre] [allavo'rare] [summi'sura] (Rp 34), [ammi'ljoni] (Rk 35).

Un rasgo que Canepari (1980: 73) señala como propio de la región Campania es la realización de [ʃ ʒ] en lugar de /s z/ cuando estos sonidos se presentan delante de /p b m f v k g/. En nuestro corpus observamos este fenómeno en los cantantes napoletanos Raiz ([ʃposta], P 21) y “99 Posse” ([oʃpedali], Rp 35).

Otro fenómeno que advertimos es la realización [ʃ] para /tʃ/ que Canepari (1999: 446) indica como típico de Nápoles. De este modo, notamos [ʃ ʃ] en *faccia* en el cantante Raiz (P 21) y en *fucilati* y *brucia* en el grupo “99 Posse” (Rp 35).

En el cantante siciliano Venuti percibimos la reducción del diptongo /wɔ/ a /ɔ/ en *ragazzi di buona famiglia* (P 22).

Observamos también la realización africada [ts] de /s/ después de /r, l, n/ - al igual que en la región Toscana - en *polso* (Caparezza, Rp 32) y *persone* (“99 Posse”, Rp 35).

En el cantante siciliano Mario Venuti (P 22) se percibe la asimilación de /r/ a la consonante que le sigue – fenómeno que evidencia Canepari (1980: 82) para Sicilia: *per strada* [pes'trada].

Según D'Achille (2003: 184), en la variedad siciliana la oposición entre vocales abiertas y cerradas no existe, aunque se registran vocales intermedias. En el cantante siciliano Peppe Pagano se percibe una tendencia a la producción cerrada de /o/ que se acerca al sonido /u/, por ejemplo en *con*. El mismo fenómeno se evidencia en el grupo napoletano “99 Posse” (la vocal /o/ en *non* se aproxima a /u/). Notamos también este mismo fenómeno en el cantante napoletano Raiz, en el cual /ko'zi/ se realiza [ku'si] y la sustitución de /o/ por /e/ en *sorriso* que se percibe [ser'riso].

Por último, podemos señalar la supresión de la sílaba que se encuentra al final de

palabra, especialmente en los verbos en infinitivo. Se trata de un rasgo difundido en el sur de Italia y también en Roma que advertimos en el grupo napoletano “99 Posse” (*invece 'e festeggià* (Rp 36). De la misma manera y en los mismos intérpretes notamos la caída de la vocal final de palabra: *un pochettino troppo fort'*, (Rp 36).

4. CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo de este análisis pudimos observar de qué modo se manifiestan algunos fenómenos típicos del *italiano parlato* en nuestro corpus y tratamos de encontrar la razón por la cual dichos fenómenos se presentan, recurriendo a estudios previos llevados a cabo por distintos lingüistas. Pudimos constatar que, en menor o mayor medida y de acuerdo al género musical, en todas las canciones se registran aspectos relacionados con la oralidad. Es así como advertimos que, en el nivel morfológico, determinados modos y tiempos verbales prevalecen sobre otros; tal es el caso del indicativo que, concentrando diferentes funciones, demuestra una marcada tendencia a la simplificación. De igual manera se presenta el sistema de pronombres, en el cual notamos algunos fenómenos de relevancia. En cuanto al nivel sintáctico, en el corpus evidenciamos prácticamente la totalidad de los fenómenos que Berruto (1999) presenta. De este modo, relevamos los aspectos que guardan relación con la preferencia hacia las oraciones coordinadas, hacia un número limitado de conjunciones de uso frecuente y a la predilección por construcciones con diferentes principios de estructuración, que vehiculizan la información de manera más directa. En relación con los rasgos que observamos en el nivel lexical, pudimos apreciar la multiplicidad de aspectos que convergen en este nivel de análisis: desde el uso frecuente de palabras con significado genérico, que evidencian una simplificación de las posibilidades que ofrece la lengua italiana, hasta el recurso a préstamos y calcos de otras lenguas y de diversos ámbitos, pasando por la alteración de vocablos a través de diferentes mecanismos (prefijación, sufijación) y el empleo de términos pertenecientes a diferentes registros de la lengua con el objetivo de otorgar mayor expresividad al enunciado y crear una complicidad con el interlocutor. Como señala Berruto (1999), el nivel pragmático y textual alberga las mayores diferencias al momento de comparar las modalidades oral y escrita. En este

nivel de análisis advertimos diferentes fenómenos ligados al *parlato*, como los diferentes tipos de deixis, los mecanismos de textualización, el uso de marcadores discursivos, las distintas figuras retóricas y el recurso al intertexto, por nombrar solo algunos. Cabe aclarar que algunos de los aspectos descritos por los lingüistas en este nivel, como por ejemplo la falta de cohesión, las interrupciones, las autocorrecciones, las reformulaciones, repeticiones y agregados - rasgos típicos de la conversación - no aparecen en nuestro corpus, porque no debemos olvidar que tratamos con textos escritos que evidencian algunas marcas de la oralidad, pero no las reproducen totalmente.

Por último, en el nivel fonético – fonológico evidenciamos algunas manifestaciones relacionadas con el *parlato* en general para luego referirnos a los atributos de las distintas pronunciaciones regionales que logramos percibir. Cabe agregar que fueron más sencillas de percibir las particularidades relacionadas con los sonidos consonánticos respecto de los vocálicos. Por otra parte, las pronunciaciones pertenecientes a la zona sur de Italia se destacan porque en ellas se presentan características más marcadas que en las demás. Luego de este análisis podemos asegurar que, si bien no se evidencian en su totalidad los atributos correspondientes a las diferentes pronunciaciones regionales italianas, aquellos que hemos logrado identificar nos han permitido construir un “catálogo” que da cuenta del origen de los intérpretes estudiados.

Este breve recorrido por cada nivel de análisis nos permitió resaltar algunos aspectos identificados en las canciones en relación con la oralidad y nos permitirá además abordar las consideraciones finales que presentaremos en las conclusiones.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

En esta sección realizaremos una síntesis de lo expuesto en los diferentes capítulos de nuestro trabajo y resumiremos los principales aportes teóricos que constituyeron el sostén de la presente investigación. Asimismo, presentaremos los resultados más significativos obtenidos del análisis que llevamos a cabo y trataremos de ponerlos en relación con los interrogantes y los objetivos planteados al comienzo de nuestro estudio.

En el capítulo I, correspondiente al marco teórico, comenzamos delineando el complejo panorama lingüístico del italiano actual a través de la descripción de diferentes estudiosos, entre los que se destacan Berruto (1987), D'Achille (2003) y Antonelli (2011). Dentro de las variedades del italiano, centramos nuestra atención en la definición de *italiano parlato*, entendido por Voghera (1992: 14) como comunicación lingüística de base (oral, espontánea y cotidiana) y como conjunto de usos lingüísticos propios de un ambiente cultural o de un lugar geográficamente reducido y definido, en oposición al lenguaje escrito, literario u oficial de un ambiente culto. Recurrimos también a las categorías *italiano neostandard* e *italiano parlato colloquiale* descritas por Berruto (1987). Los rasgos característicos de ambas variedades lingüísticas constituyeron los parámetros de análisis del presente trabajo.

De igual manera, presentamos los rasgos fonético-fonológicos generales del *italiano parlato* expuestos por D'Achille (2003), para luego considerar especialmente las variedades de pronunciación de acuerdo a la procedencia geográfica de los hablantes agrupadas en tres grandes zonas geográficas (norte, centro y sur), en relación con lo delineado por Canepari (1980, 1999).

Antes de concluir el capítulo, trazamos un breve recorrido descriptivo acerca de la lengua de la canción italiana actual y, seguidamente, presentamos los géneros musicales - rock, pop y rap - a los cuales pertenecen las 37 canciones que conforman nuestro corpus, ofreciendo una definición de las mencionadas categorías musicales y aludiendo a algunos de sus rasgos lingüísticos característicos. En ese contexto, expusimos distintas apreciaciones que sostienen que en la lengua de la canción actual se evidencian rasgos relacionados con la simulación de la oralidad, a pesar de tratarse de textos que nacen de

forma escrita. En este sentido, recordamos lo vertido por Antonelli (2010), quien afirma que la lengua de la canción italiana exhibe una gran apertura hacia algunos fenómenos de la lengua hablada. Por su parte, Masini (2005) sostiene que las canciones nacen como textos escritos que luego son cantados y evidencian una escritura cercana a la oralidad, que simula sus rasgos pero sin reproducir totalmente sus características. En alusión a la lengua de la canción italiana actual, Telve (2008) nos remite a un panorama variado, que fluctúa entre un máximo de informalidad en los textos del rock y del rap y un mayor grado de formalidad en las canciones sentimentales, pasando por el registro cuidado de los cantautores. Sostiene además que, dentro de esta heterogeneidad, se verifican algunos fenómenos propios del registro coloquial.

En el capítulo II intentamos explicar la metodología utilizada en el desarrollo de nuestro análisis. Describimos nuestro trabajo de investigación mencionando su carácter descriptivo y cualitativo, por cuanto hemos intentado identificar y caracterizar los aspectos de la simulación del *italiano parlato* presentes en algunas canciones italianas actuales, teniendo en cuenta la riqueza y diversidad de esta variante de la lengua. Mencionamos también su cualidad sincrónica, puesto que hemos estudiado algunos fenómenos lingüísticos que aparecen en los textos de canciones escritas y difundidas en el período de tiempo comprendido entre los años 2003 y 2013, e hicimos referencia al objeto de estudio y a las unidades de análisis que aplicamos a las canciones recopiladas. Para la descripción del corpus, en primer lugar nos referimos al criterio de selección de las canciones, que giró en torno a su tópico principal o, al menos, a la mención en sus textos de cuestiones referidas a Italia y a la idiosincrasia de los italianos. Esta temática nos permitió escoger un corpus variado, que comprende composiciones pertenecientes a artistas oriundos de distintas ciudades del norte, centro y sur de Italia, lo que nos permitió efectuar el análisis fonético-fonológico priorizando los aspectos referidos a las características regionales presentes en la pronunciación de los distintos intérpretes. Concluimos el capítulo con una explicación de los procedimientos empleados para el análisis de las canciones y la interpretación de los datos recabados.

El capítulo III estuvo dedicado a la descripción de los resultados obtenidos del análisis del corpus. En un primer momento, presentamos una breve reseña de los cantantes - emisores o productores de los textos cantados -, que interpretan las

canciones seleccionadas. Para ello, seguimos los lineamientos teóricos vertidos por Bronckart (2004) en relación con el contexto de producción de los textos, que expusimos en el capítulo correspondiente a la metodología de trabajo. En un segundo momento, presentamos los resultados obtenidos del análisis que llevamos a cabo y tratamos de reflexionar acerca de los fenómenos evidenciados, poniéndolos en relación con las características de las variedades correspondientes al *parlato* italiano.

Organizamos el capítulo “Resultados” en cinco apartados principales que corresponden a cada uno de los niveles de análisis descriptos en el marco teórico y que aluden, como señalamos anteriormente, a las características expuestas por Berruto (1987, 1999) en lo referente a las variedades lingüísticas *italiano neostandard* e *italiano parlato colloquiale* y a los rasgos fonético-fonológicos descriptos por D’Achille (2003) y Canepari (1990, 1999) respecto del *parlato* y de las pronunciaciones regionales. El primer apartado estuvo destinado a describir los fenómenos en relación al nivel morfológico y, más específicamente, los verbos y pronombres. En cuanto a los primeros, como lo expresan los investigadores consultados, evidenciamos una tendencia a la simplificación de los paradigmas verbales - que da cuenta de la reducción en el *parlato* del sistema de base -, la cual se refleja ya sea mediante el uso del tiempo presente indicativo en contextos en los cuales debería emplearse el futuro (“futuro epistémico”) o el pasado (“presente histórico”), como así también por medio de los usos modales del imperfecto indicativo, del condicional y del futuro - que denotan intención en los dos primeros y probabilidad en el último - y del mayor empleo de verbos del modo indicativo en detrimento de la frecuencia de uso del modo subjuntivo. Con respecto a los tiempos verbales, otro aspecto que evidenciamos es la predilección por el empleo del *passato prossimo* para narrar eventos pasados, dado que se utiliza tanto para narrar eventos ocurridos en un tiempo lejano como para indicar un acontecimiento que se percibe como cercano al momento de la enunciación, ya sea porque constituye un recuerdo vívido o porque sus consecuencias aún tienen vigencia en el presente. Por su parte, en los casos en que se utiliza el *passato remoto* - que designa un evento definitivamente concluido - advertimos una descripción de hechos pertenecientes a un pasado lejano. Analizamos también distintas clases de perífrasis verbales - de empleo frecuente en las canciones - y notamos la inclinación por la forma *stare* + gerundio

para expresar el aspecto progresivo y la duración de una acción. En cuanto a los pronombres, individualizamos numerosos ejemplos que evidencian la afinidad con el *parlato*. Entre estos fenómenos podemos nombrar el empleo habitual de pronombres personales en función de sujeto, que pueden aparecer precediendo o siguiendo al verbo, a pesar de no ser obligatorio en italiano. Observamos que su uso puede deberse al recurso de un mecanismo de deixis, o bien, con el objeto de dar énfasis a la expresión. Al igual que en los verbos, también en el sistema de pronombres constatamos una reducción, principalmente de los personales y demostrativos. Fenómenos como el empleo del relativo *che* empleado con diversas funciones dan cuenta de esta reducción.

En el apartado 3.2 abordamos consideraciones referidas al nivel sintáctico. Aquí subrayamos lo expuesto por D'Achille (2003) cuando afirma que en el *parlato* se evidencia la preferencia por las oraciones coordinadas mientras que, al adoptar la subordinación, se selecciona una gama reducida de nexos respecto de las posibilidades del italiano escrito. En general, en nuestro corpus observamos en los tres géneros musicales el predominio de oraciones breves. Asimismo, advertimos el mayor recurso por parte de los compositores de oraciones coordinadas y, dentro de estas, la preferencia por un número limitado de conjunciones respecto de las opciones que brinda la modalidad escrita, siendo *e, ma, però, allora, o* y el asíndeton los nexos más utilizados entre oraciones coordinadas, en tanto que formas como *mentre, poi, quando, che, perché* y *se* son los nexos subordinantes más frecuentes. Observamos también un amplio uso de oraciones con distintos principios de estructuración: se trata de fenómenos relacionados con el orden de los constituyentes que, por un lado, privilegian la articulación tema-remática y exhiben la estructura informativa de la frase y, por otro, constituyen estructuras típicas del *parlato*. Entre dichos fenómenos encontramos un número significativo de *dislocazioni a sinistra*, por lo que concordamos con Antonelli (2010) cuando indica que este tipo de construcción es el que se halla con más frecuencia en las canciones. Otro elemento difundido en nuestro corpus es el *che polivalente*, vale decir, el empleo del pronombre *che* con función de conjunción que une una oración principal con una subordinada con diversos valores y que, como precisa D'Achille (2003), se utiliza principalmente en el *parlato* para dividir la información en dos bloques sintácticos. Del mismo modo, encontramos ejemplos de *frase scissa*,

mecanismo que permite concentrar la atención del interlocutor en el constituyente nuevo que aparece en la oración. En relación al *tema sospeso*, en nuestro corpus encontramos un solo ejemplo en una canción perteneciente al género rap.

Por otra parte, podemos afirmar que el nivel lexical es uno de los ámbitos en los cuales se registra una multiplicidad de fenómenos de diferente índole, como por ejemplo el empleo de vocablos de significado genérico y de diminutivos y aumentativos que confieren expresividad, atenúan o refuerzan el enunciado. También advertimos otras manifestaciones de refuerzo semántico e intensificación de adjetivos y sustantivos, tales como la repetición de un mismo adjetivo con la finalidad de atribuirle un valor superlativo y la utilización de prefijos y sufijos. Aspectos ligados al lenguaje juvenil, como el uso de onomatopeyas, vocablos extranjeros - principalmente de origen anglosajón -, como así también de términos vulgares, siglas y palabras pertenecientes a los ámbitos de los medios de comunicación, la delincuencia y la tecnología, aparecen reflejados en gran medida en nuestro corpus. Observamos inclusive diversos casos en los cuales se recurre al empleo del dialecto, principalmente en canciones pertenecientes al rap. En ese sentido, afirmamos junto con Cartago (2005) que, en este género musical, el impacto de la lengua hablada y la naturaleza provocadora del mensaje se fusionan con la cultura popular y se expresan a través de los dialectos y variedades lingüísticas regionales de Italia, propiciando así la difusión de las distintas realidades sociales de este país europeo. En los textos del rap se advierte la presencia de la voz política y social de las periferias urbanas marginales, las cuales critican el conformismo cultural y la idiosincrasia de la sociedad italiana.

En el nivel pragmático y textual advertimos fenómenos relacionados con las diferentes clases de deixis introducidas por distintas categorías gramaticales, las cuales acercan al texto escrito a formas típicas de la oralidad. Notamos también la presencia de interjecciones o exclamaciones que, según D'Achille (2003), son de uso frecuente en el *parlato* por su inmediatez expresiva y su brevedad. Asimismo, advertimos numerosos casos de omisión de elementos lexicales, entre los cuales se destaca la ausencia de verbos que, solo en algunos casos, están presentes en el cotexto. Evidenciamos además la presencia del discurso referido directo e indirecto, con una mayor frecuencia de casos pertenecientes al primero y, en ocasiones, se registran inclusive reproducciones de

secuencias dialogadas.

Tal como sucede en el nivel lexical, en esta instancia observamos también diversos mecanismos cuyo objetivo es la búsqueda de expresividad, entre los cuales se destaca el empleo de metáforas, hipérboles y comparaciones. En este nivel también registramos fenómenos de cohesión nominal realizada por medio de sustituciones léxicas. Son igualmente numerosos los ejemplos de intertexto, entre los que podemos citar aquellos que aluden a otras canciones, al himno italiano, o bien a discursos de personajes famosos relacionados con la política y la historia italiana y mundial.

En el último nivel de análisis relevamos los rasgos fonéticos descritos por D'Achille (2003) en relación al *italiano parlato* en general, para luego presentar aquellos relacionados con la procedencia geográfica de los cantantes en particular. Como lo señalamos anteriormente, nos apoyamos en la descripción de las características de la pronunciación de los italianos en correspondencia con el origen geográfico propuesta por Luciano Canepari (1980, 1999). En ese contexto, evidenciamos numerosos fenómenos relacionados con la fonética sintáctica - elisiones, apócope, asimilaciones y *rafforzamento fonosintattico* - y los sonidos consonánticos. Debemos aclarar que, si bien con dificultades, resultaron más sencillos de percibir los rasgos de pronunciación regional de los sonidos consonánticos respecto de los vocálicos. A pesar de la complejidad del análisis, pudimos constatar de qué manera se reflejan en las canciones los atributos correspondientes a las diferentes pronunciaciones regionales italianas, componiendo así un inventario de dichas particularidades.

Retomando los objetivos e interrogantes que nos planteamos al comienzo de nuestra investigación y considerando lo hasta aquí expuesto, podemos afirmar que las canciones actuales son portadoras de una considerable cantidad de fenómenos que simulan la oralidad. En efecto, logramos identificar y describir los diferentes atributos relacionados con el *parlato* en los niveles de análisis propuestos - tal como lo planteamos en los objetivos -, así como también constatamos las funciones que cumplen los fenómenos examinados y su modalidad de aplicación en todos los géneros. Debemos señalar que dichas manifestaciones se evidencian en menor medida en el pop - género más vinculado a la tradición -, en el que se encuentran elementos lingüísticos que simulan la oralidad pero se ajustan a determinados límites recurriendo, en pocos casos, a

fenómenos que transgreden la norma (tal es el caso de las expresiones vulgares o el recurso al dialecto). Por su parte, el rap es el género que alberga mayores evidencias del *parlato*. El rock, por su parte, se ubicaría en un espacio intermedio, puesto que este género, por un lado, pretende ser irreverente - sin llegar a los niveles del rap -, pues utiliza una lengua en la que se simula la oralidad, mientras que, por otro lado, toma elementos de la *canzone d'autore* y se acerca a la poesía.

En relación con las características fonológicas de las variedades regionales de pronunciación, percibimos numerosos fenómenos que nos permitieron corroborar el origen regional de los distintos intérpretes. De este modo, nuestro corpus se constituye como un catálogo de distintas manifestaciones fonético-fonológicas desde el punto de vista diatópico.

Por todo lo hasta aquí expuesto, solo nos resta interrogarnos acerca del motivo por el cual los cantantes utilizan en sus canciones las marcas de oralidad que describimos a lo largo de nuestro trabajo. Podríamos señalar que la presencia de los rasgos característicos del *parlato* - como así también de aquellos relacionados con las pronunciaciones regionales - otorga mayor expresividad al mensaje transmitido por los intérpretes. Esto permitiría instaurar una mayor proximidad y complicidad entre el artista y su público y, por consiguiente, una mayor identificación por parte de este último con los textos cantados.

Es nuestro anhelo que la tarea de investigación que llevamos a cabo, aun con sus limitaciones, pueda constituirse como punto de partida para ulteriores trabajos descriptivos relacionados con las variedades del italiano actual y brinde una oportuna contribución a la elaboración de futuros estudios de aplicación didáctica.

APÉNDICES

APÉNDICE I

I. CLASIFICACIÓN DE LAS CANCIONES

<i>Código</i>	<i>Título de la Canción</i>	<i>Cantante o grupo musical</i>	<i>Año</i>	<i>Zona geográfica</i>	<i>Género musical</i>
Rk 1	<i>Buonanotte all'Italia</i>	Luciano Ligabue	2008	norte	rock
Rk 2	<i>Quel giorno di aprile</i>	Francesco Guccini	2012	norte	rock
Rk 3	<i>Grande nazione</i>	Litfiba	2012	centro	rock
Rk 4	<i>Il ballo decadente</i>	Negrita	2008	centro	rock
Rk 5	<i>L'Italia di Piero</i>	Simone Cristicchi	2007	centro (Roma)	rock
Rk 6	<i>Laureata precaria</i>	Simone Cristicchi	2007	centro (Roma)	rock
Rk 7	<i>Meno male</i>	Simone Cristicchi	2010	centro (Roma)	rock
Rk 8	<i>Le sol le mar</i>	Simone Cristicchi	2013	centro (Roma)	rock
Rk 9	<i>C'era un re</i>	Edoardo Bennato	2010	sur	rock
Rk 10	<i>Italiani</i>	Edoardo Bennato	2011	sur	rock
Rk 11	<i>Che aria tira</i>	Il parto delle nuvole pesanti	2013	sur	rock
Rk 12	<i>Democrazia</i>	Peppe Pagano	2013	sur	rock
P 13	<i>Provincia d'Italia</i>	Luca Carboni	2011	norte	pop
P 14	<i>Inno Nazionale</i>	Luca Carboni	1995 2013	norte	pop
P 15	<i>In Italia si sta male (si sta bene anziché no)</i>	Paolo Rossi	2007	norte	pop
P 16	<i>L'Italia</i>	Marco Masini	2009	centro	pop
P 17	<i>Italia amore mio</i>	Pupo, Luca Canonici, Emanuele Filiberto	2010	centro	pop
P 18	<i>L'Italia è di tutti</i>	Fabrizio Moro	2013	centro (Roma)	pop
P 19	<i>Io non mi sento italiano</i>	Daniele Silvestri	2011	Centro (Roma)	pop

Código	Título de la canción	Cantante o grupo musical	Año	Zona geográfica	Género musical
P 20	<i>Questo paese</i>	Daniele Silvestri	2011	Centro (Roma)	pop
P 21	<i>Precario è il mondo</i>	Daniele Silvestri	2011	Centro (Roma)	pop
P 22	<i>Il più bravo del reame</i>	Mario Venuti	2008	sur	pop
P 23	<i>Fammi il piacere</i>	Mario Venuti	2012	sur	pop
Rp 24	<i>Rivoluzione</i>	Frankie Hi-Nrg-MC	2008	norte	rap
Rp 25	<i>Come un italiano</i>	Mondo Marcio	2011	norte	rap
Rp 26	<i>In Italia</i>	Fabri Fibra	2010	centro	rap
Rp 27	<i>L'italiano balla</i>	Fabri Fibra	2012	centro	rap
Rp 28	<i>Felice per me</i>	Fabri Fibra	2012	centro	rap
Rp 29	<i>Pronti, partenza, via!</i>	Fabri Fibra	2013	centro	rap
Rp 30	<i>Guerra e pace</i>	Fabri Fibra	2013	centro	rap
Rp 31	<i>Pimpami la storia</i>	Caparezza	2008	sur	rap
Rp 32	<i>Non siete Stato voi</i>	Caparezza	2011	sur	rap
Rp 33	<i>Goodbye Malinconia</i>	Caparezza	2012	sur	rap
Rp 34	<i>Cose che non capisco</i>	Caparezza	2012	sur	rap
Rp 35	<i>Italia Spa</i>	99 Posse	2011	sur	rap
Rp 36	<i>Vilipendio</i>	99 Posse	2011	sur	rap
Rp 37	<i>Yes Weekend</i>	99 Posse	2011	sur	rap

II. CLASIFICACIÓN DE LOS CANTANTES Y GRUPOS MUSICALES SEGÚN SU PROCEDENCIA GEOGRÁFICA

<i>Norte</i>	<i>Centro</i>	<i>Sur</i>
-Francesco Guccini (Emilia Romagna)	-Daniele Silvestri (Roma)	-Caparezza (Apulia)
-Frankie Hi-NRG MC (Piamonte)	-Fabri Fibra (Marcas)	-Edoardo Bennato (Campania)
-Luca Carboni (Emilia Romagna)	-Fabrizio Moro (Roma)	- Il parto delle nuvole pesanti (Calabria)
-Luciano Ligabue (Emilia Romagna)	-Gianna Nannini (Toscana) (canta con Fabri Fibra en <i>In Italia</i>)	- Mario Venuti (Sicilia)
-Mondo Marcio (Lombardía)	-Litfiba (Toscana)	- 99 Posse (Campania)
-Paolo Rossi (Friuli Venecia Julia)	-Luca Canonci (Toscana) (canta con Pupo en <i>Italia amore mio</i>)	- Peppe Pagano (Sicilia)
	-Marco Masini (Toscana)	-Raiz (Campania) (canta con Daniele Silvestre en <i>Precario è il mondo</i>)
	-Negrita (Toscana)	
	- Pupo (Toscana)	
	-Simone Cristicchi (Roma)	

APÉNDICE II

TRANSCRIPCIÓN DE LA LETRA DE LAS CANCIONES DEL CORPUS

1. *Rock*

Rk 1 - Luciano Ligabue - *Buonanotte all'Italia* -(2007)

Di canzone in canzone, di casello in stazione
abbiam fatto giornata che era tutta da fare.
La luna c'ha presi e ci ha messi a dormire
o a cerchiare la bocca per stupirci o fumare.
Come se gli angeli fossero lì a dire che sì,
è tutto possibile
Buonanotte all'Italia. Deve un po' riposare
tanto a fare la guardia c'è un bel pezzo di mare.
C'è il muschio ingiallito dentro questo presepio
che non viene cambiato, che non viene smontato.
E zanzare e vampiri che la succhiano lì,
se lo pompano in pancia un bel sangue così.
Buonanotte all'Italia che si fa o si muore
o si passa la notte a volerla comprare.
Come se gli angeli fossero lì a dire che sì, è tutto possibile.
Come se i diavoli stessero un po'
a dire di no, che son tutte favole.
Buonanotte all'Italia che ci ha il suo bel da fare.
Tutti i libri di storia non la fanno dormire.
Sdraiata sul mondo con un cielo privato
fra San Pietri e Madonne, fra progresso e peccato.
Fra un domani che arriva ma che sembra in apnea
ed i segni di ieri che non vanno più via.
Di carezza in carezza, di certezza in stupore
tutta questa bellezza senza navigatore.
Come se gli angeli fossero lì a dire che sì, è tutto possibile.
Come se i diavoli stessero un po' a dire di no, che son tutte favole.
Buonanotte all'Italia con gli sfregi nel cuore
e le flebo attaccate da chi ha tutto il potere
e la guarda distratto come fosse una moglie,
come un gioco in soffitta che gli ha tolto le voglie.
E una stella fa luce senza troppi perché,
ti costringe a vedere tutto quello che c'è.
Buonanotte all'Italia che si fa o si muore
o si passa la notte a volersela fare...

Rk 2 - Francesco Guccini - *Quel giorno d'aprile* - (2012)

Il cannone è una sagoma nera contro il cielo cobalto
ed il gallo passeggia impettito dentro il nostro cortile,
se la guerra è finita perché ti si annebbia di pianto
questo giorno d'aprile.
Ma il paese è in festa e saluta i soldati tornati,
mentre mandrie di nuvole pigre dormono sul campanile.
Ed ognuno ritorna alla vita come i fiori dei prati
come il vento di aprile.
E la Russia è una favola bianca che conosci a memoria
e che sogni ogni notte stringendo la sua lettera breve.
Le cicogne sospese nell'aria, il suo viso bagnato di neve.
E l'Italia cantando ormai libera allaga le strade,
sventolando nel cielo bandiere impazzite di luce.
E tua madre prendendoti in braccio piangendo sorride,
mentre attorno qualcuno una storia o una vita ricuce.
E chissà se hai addosso un cappotto o se dormi in un caldo fienile,
sotto il glicine tuo padre lo aspetti
con il sole d'aprile.
È domenica e in bici con lui hai più anni e respiri l'odore
delle sue sigarette e del fiume che morde il pontile.
Si dipinge d'azzurro o di fumo ogni vago timore
in un giorno di aprile.
Ma nei suoi sogni continua la guerra e lui scivola ancora
sull'immensa pianura e rivela in quell'attimo breve
le cicogne sospese nell'aria, i compagni coperti di neve.
E l'Italia è una donna che balla sui tetti di Roma,
nell'amara dolcezza dei film dove canta la vita.
Ed un papà si affaccia e accarezza i bambini e la luna,
mentre l'anima dorme davanti a una scatola vuota.
Suona ancora per tutti, campana che non stai su nessun campanile,
perché dentro di noi troppo in fretta ci allontana
quel giorno di aprile.

Rk 3 – Litfiba - *Grande Nazione* (2012)

Italiani!
Quando vivi sempre in una mischia
preparati a prender calci, pugni e botte.
Guelfi e ghibellini doppie facce
dovrai lottare, baby.
Questa è la realtà di una grande nazione. Oh! Italiani! Italiani! Italiani!

Se siamo poeti, santi ed inventori non impariamo niente dalla nostra storia.
Se Roma è ladrona e Milano fa la padrona,
l'Italia si desta con un cerchio alla testa.
Siamo una grande nazione,
il Bel Paese è la devoluzione.
Siamo una grande nazione, i prediletti del nostro signore.
Siamo una grande canzone...Italia...ah ah ah ... Italiani!
Centocinquantuno anni di mafie e di massoni.
Centocinquantuno anni di raccomandazioni.
Noi siamo il paese dei balocchi per i ricchi.
Repubblica basata sulla furbata incentivata.
Fratelli- coltelli se siamo solo quelli,
l'Italia si desta con una pietra in testa.
Siamo una grande nazione, il Bel Paese, la devoluzione.
Siamo una grande canzone, i prediletti del nostro signore.
Siamo una grande canzone...
Siamo una grande nazione, memoria corta, carota e bastone.
Siamo una grande nazione, cervelli in fuga dal dio padrone.
Siamo una contraddizione...Italia...Italiani. Italia...Italia... ah...oh...

Rk 4 - Negrita - *Il ballo decadente* – (2008)

Mira, mira, mira, mira, mi.....miracoli d'Italia!
La realtà non esiste è immaginaria....
Mira, mira, mira... Voilà!
Che stile inconfondibile!
Nel Bel Paese, si sa! Tutto è possibile!
E il cielo è sempre più blu....
ma chi ci ferma più?

Mira, mira, mira, mira, mi.....Miracoli d'Italia!
I soliti sospetti, i culi in aria.
Mira, mira, mira, Gaetano,...
vedi che razza mutante, qui nessuno va a casa, si ricicla sempre! Olé!

Questo è il ballo decadente che non ce ne frega niente
di quello che succede e che sarà.
Mentre affonda lo stivale, c'ha un processo da evitare
e il parlamento fa la ola. Olé!

Mira, mira, mira, mira, mi.....Miracoli d'Italia!
Puoi morire di tutto, non di noia....

Mira, mira, mira, anche la sfiga è ereditaria,
o salti il pasto o lavori e salti in aria. Olé!

Questo è il ballo decadente che non ce ne frega niente
di quello che succede e che sarà... Olé!
L'onorevole la piglia, mentre parla di famiglia,
che sballo il parlamento! Rock and roll....

Sient'ammè cumpà...(cosa c'è di strano?).
Salta su 'sta musica... (tanto dio è italiano).
Zompa, zompa, zompa, su! (ma devi farlo piano)
che hai un proiettile dum-dum nel culo!

Mira, mira, mira, mira, mi... Miracoli d'Italia!
Piace al ricco, al pezzente e alla massaia....
Mira, mira, mira, Gaetano,...che te lo dico a fare?
È il nostro dna, è un marchio originale....
Ma il cielo è sempre più blu...(da est a nord, da ovest a sud)
E chi ci ferma più!
In questa terra di fuoco, in questa terra di mare,
da est a nord... da ovest a sud
Fratelli...d'Italia. Il ballo decadente.
Olé!

Rk 5 – Simone Cristicchi - *L'Italia di Piero* - (2007)

Piero dice che l'altr'anno è stato sulla luna,
Piero dice c'ha piantato funghi e mariujana.
La penisola italiana ha un suo stivale,
Piero è stato assolto dalla corte costituzionale.
Piero con il suo gommone sbarca clandestini,
Piero è stato battezzato insieme a Ceccherini,
Piero ha pubblicato un libro per la Mondadori,
Piero è amico sia delle veline che dei calciatori,
come ogni politico lui sta vicino agli elettori,
ma non vota Prodi e nemmeno Berlusconi.
Piero dice che ha inclinato la torre di Pisa,
Piero dice che ha dipinto lui la Monnalisa,
Piero nell'armadio ha solo abiti di Prada,
Piero sta in contatto con Emergency di Gino Strada,
Piero ha fatto un sacco di merende con Pacciani,
Piero ieri ha dichiarato guerra ai talebani,
Piero dice che l'Italia è fatta a stelle a strisce,
ma da sempre preferisce farsi solo strisce.
Piero ha fatto vincere l'Italia nei mondiali...

Piero adesso si è arruolato con i bersaglieri...
Piero, non dirmi che è vero,
quello che mi hai detto, è la verità....ma che cazzaro.
Bella, l'Italia di Piero,
quello che succede è un'assurdità... ma è tutto vero.
Piero ha intercettato le telefonate a Moggi,
Piero pure in Vaticano c'ha due mila appoggi,
Piero non rinunciarebbe mai alla lotta
e si scrive ai terroristi come fa il Magnotta.
Piero in casa ha progettato bombe nucleari,
col polonio lui fa sempre il pieno alla Ferrari,
dice che Borghezio c'ha una nonna tunisina,
e la tiene segregata da vent'anni giù in cantina.
Piero si era dato fuoco lì davanti al parlamento....
poi ha cominciato a diluviare e lui si è spento....
Piero non dirmi che è vero,
quello che mi hai detto, è la verità....ma che cazzaro.
Bella, l'Italia di Piero,
quello che succede è un'assurdità... ma è tutto vero.
La storia ci insegna!
Ma che ci insegna?
La storia ci insegna!
Ma che ci insegna?
La storia ci insegna!
Ma che ci insegna?

Rk 6 – Simone Cristicchi – *Laureata precaria* – (2007)

Laureata precaria,
con lo zaino pieno di progetti un po' campati in aria.
È il secondo tempo della storia
di una studentessa universitaria
Tesi di laurea col pancione,
110 e lode con i complimenti della commissione.
Brava! Hai fatto un figurone,
ma è proprio adesso che per te si complica la situazione.
Ricordi di quel giorno coi parenti in visibilio,
non come adesso che consegna pizze a domicilio
nel quartiere, che vita grana!
Ritorni a casa infreddolita
e il frigorifero è il deserto del Sahara.
Ti chiedi: perché non sono nata miliardaria?
Lo vedi, del tuo monolocale non sei proprietaria,
accenderesti a un mutuo se firmasse un genitore
appendi il tuo diploma in Scienze della Disoccupazione.

Mi hanno fatto un bel contratto Co.Co.Co.,
anche se cosa vuol dire, non lo so,
so solo che io da domani un posto di lavoro avrò
con uno stipendio misero io me la caverò

Laureata precaria,
con lo zaino pieno di progetti un po' campati in aria.
Con la rabbia rivoluzionaria
di una studentessa universitaria.
Laureata precaria,
che rispecchi fedelmente questa deprimente Italia
Sogni una carriera straordinaria,
ora prendi 400 euro al mese come segretaria.

Ci vuole un bel coraggio,
se fai volantinaggio a maggio,
con lo svantaggio dei problemi
che può darti un vecchio motorino della Piaggio
che si inchioda senza broda
poco prima che cominci il viaggio...
Se per disperazione urli, qui nessuno sente,
è come fare la centralinista in un call-center,
part time, meglio di niente
risolvere faccende della gente,
che chiama e poi ti offende.
Ti somiglia quest'Italia confinata dall'Impero,
sembra un portaborse inutile che bussa a un Ministero,
ma nessuno gli risponde
d'altronde, sarebbe come infilare
un paio di bermuda ad un bisonte.
Mi hanno fatto un bel contratto Co.Co.Pro.,
anche se cosa vuol dire non lo so,
so solo che io da domani un posto di lavoro avrò
con un misero stipendio a fine mese arriverò.

Laureata precaria,
con lo zaino pieno di progetti un po' campati in aria.
Forse era una vita meno amara,
quando eri studentessa universitaria.
Laureata precaria,
che rispecchi fedelmente questa deprimente Italia.
Sogni una carriera straordinaria,
ora prendi 400 euro al mese come segretaria.

Senta, ho letto il suo curriculum... Le faremo sapere.

L'Italia è una repubblica fondata sullo stage,
corsi di formazione, master e new age.
I licenziamenti sono all'ordine del giorno,
avere un posto fisso è come fare terno al Lotto...

Laureata precaria.
Laureata precaria.
Laureata precaria.

Rk 7– Simone Cristicchi – *Meno Male* – (2010)

La gente non ha voglia di pensare cose negative.
La gente vuol godersi in pace le vacanze estive.
Ci siamo rotti il pacco di sentire che va tutto male,
della valanga di brutte notizie al telegiornale.
C'è l'Italia paese di santi,
pochi idraulici e troppe badanti.
C'è l'Italia paese della liberté,
égalité e del Gioca Giuè!
C'è l'Italia s'è desta, ma
dipende dai punti di vista.
C'è la crisi mondiale che avanza
e i terremotati ancora in vacanza.
Ma meno male che c'è Carla Bruni,
siamo fatti così, Sarkonò Sarkosì.
Che bella Carla Bruni!
Se si parla di te il problema non c'è.
Io rido... Io rido...
Ambarabàccicocò soldi e coca sul comò.
C'è l'Italia dei video ricatti,
c'è la nonna coi seni rifatti
e vissero tutti felici e contenti
ma disinformati sui fatti.
Osama è ancora latitante,
l'ho visto ieri al ristorante.
Lo so che voi non mi credete
se sbaglio mi corrigerete.

Ma meno male che c'è Carla Bruni,
siamo fatti così, Sarkonò Sarkosì.
Che bella Carla Bruni!
Se si parla di te il problema non c'è.
Io rido... Io rido...
Sarkonò Sarkosì
Io rido... Io rido...

La verità è come il vetro
che è trasparente se non è appannato,
e per nascondere quello che c'è dietro
basta aprire bocca e dargli fiato.
Carla Bruni... Carla Bruni...
Ma meno male che c'è Carla Bruni.
Siamo fatti così, Sarkonò Sarkosì.
Che bella Carla Bruni!
Se si parla di te il problema non c'è.
Io rido.
Io me la prendo con qualcuno,
tu te la prendi con qualcuno,
lui se la prende con qualcuno,
e sbatte la testa contro il muro.
Io me la prendo con qualcuno,
tu te la prendi con qualcuno,
lui se la prende con qualcuno,
noi ce la prendiamo...

Rk 8– Simone Cristicchi – *Le sol le mar* - (2013)

Arancia, coca, panini, bibite, pop corn, patatine, calippi, bomboniere...
Le sol, le mar, le donn', le spiagg'.

Vieni in vacanza in Italy, tante belle cose in Italy.
Nun ce so' problemi in Italy, nun ce so' misteri in Italy,
niente fregatura in Italy, nun ce sta nu postu meju de così!
Magari nun avremu legalité, menu che menu credibilitè
ma ce piace tantu l'aria che c'è, si nun ce credi vieni a vede'...

Le sol, le mar, le donn', le spiagg',
lu vinu che abbonda, la mora, la bionda, la genti che brinda, arriva la banda!

Vieni in vacanza in Italy, tante belle cose in Italy:
ce so' li monumenti in Italy, ci sta lu Vaticanu in Italy
e tanti belli doni in Italy, tutte che aspettano che vieni qui!
Noi c'avemu tante possibilitè, ma se semu fatti sempre fregghè
l'artri paesi famu ridè, famuse un po' de pubblicità...

Le sol, le mar, le donn', le spiagg',
lu vinu che abbonda, la mora, la bionda, la genti che brinda, la barca che affonda!
Le sol, le mar, le donn', le spiagg',
lu vinu che abbonda, la mora, la bionda, la genti che brinda, la barca che affonda!

Rk 9 - Edoardo Bennato – *C'era un re* - (2010)

In Piemonte c'era un re
con manie di grandezza,
re Vittorio Emanuele
con un regno da operetta.
Ed intorno c'erano tanti
altri regni tutti grandi,
così per disperazione
lui cercò la soluzione.
Cominciò da Cavour, Mazzini
e Garibaldi e poi
coinvolse tutti quanti.
E tra Bixio ed altri mille
e tra fiamme e scintille
completarono a Teano
il loro folle colpo di mano.

È è è così, s'inventarono l'Italia.
È è è così, s'inventarono l'Italia.

Così sotto una sola bandiera,
cominciò la tiritera.
Tra i briganti ed i Savoia,
colpa tua, colpa mia.
Tutti sempre insoddisfatti.
Nord e sud, cani e gatti.
Metternich l'aveva detto,
ma pensarono ad un dispetto,
c'era troppa differenza
tra Vigevano e Cosenza.
E tra Alpi e Madonie,
proprio niente da spartire.

Ma la cosa più tremenda
è che la differenza aumenta,
perciò attenti al manuale,
rileggetevi il copione,
sventolare il tricolore
è una vera provocazione,
è concesso solo ad un patto
in un'unica occasione:
solo se la nazionale
batte tutti nel pallone.

È è è così s'inventarono l'Italia.
È è è così s'inventarono l'Italia.

Questa figlia dei Savoia,
questa Italia da operetta,
questa Italia dei valori,
lunga lunga, stretta stretta.
Da Pontida a Mercogliano,
da Monopoli a Belluno.
Tutti avanti, miei prodi.
Tutti figli di nessuno,
chi è rimasto imbottigliato
cerca scampo contromano,
chi è fedele alla Padania
e chi a Napolitano.
Ma che bella rimpatriata,
ma che bella fregatura,
c'è chi brucia la bandiera
e chi incendia spazzatura.

Rk 10 – Edoardo Bennato – *Italiani* – (2011)

Dicono di noi improvvisatori, mafiosi, scalmanati, santi e navigatori....
È vero, sempre guelfi e ghibellini, terroni e padani
ma fortunatamente, italiani....

Dicono di noi rivoluzionari, pizzaioli, emigranti e canzonettari....
È vero, tutti un po' cialtroni ed un po' geniali.
Ma fortunatamente, italiani.

E allora quando è festa sventoliamo le bandiere,
o tutte rosse o tutte verdi, oppure altri colori.
Noi maledettamente piemontesi e napoletani!

Ma semplicemente, italiani....

Dicono di noi schiavi del pallone, tifosi esagerati, e al bar tutti allenatori.
È vero libertari-libertini e a volte puritani.
Ma fortunatamente, italiani.

E allora quando è festa sventoliamo le bandiere,
o tutte rosse o tutte verdi, oppure altri colori.
Noi maledettamente piemontesi e napoletani!
Ma semplicemente, italiani....

Noi fortunatamente, italiani.

Rk 11 - Il Parto delle nuvole pesanti – *Che aria tira* – (2013)

Che aria tira nelle nostre case?
Aria di crisi non si arriva a fine mese.
Che aria tira nel nostro paese?
Nemmeno un ovolo per affrontar le spese.

Tira la Cina, tira la Germania,
tirano i blocchi e le ipoteche di equitalia.
Mentre la banca dell'Europa Unita
vuole la borsa e poi si prende anche la vita.

Che aria tira? Che aria tira?

Tirano i conti, tira Mario Monti
ma i gol più belli li fa Mario Balotelli.
Tira la festa, tirano i santi
e tira il Parto delle nuvole pesanti.

Ma ci sarà un'altra primavera
e nelle piazze canteremo ancora,
respireremo aria nuova,
aria pulita, aria ossigenata, aria di qualità.
Che aria tira? che aria tira?
Maledizione l'aria brutta è sempre qua

Tira il vintage, tira il decoupage,
tirano i furbi con il loro escamotage.
Tira l'ipod, tira il fastfood,
tira lo spread e tutto ciò che è very good ...

Tira l'ambiente e l'ecologia,
la spazzatura però la porto a casa tua.

Tirano il meteo e le alluvioni,
tutti angosciati a guardar le previsioni.

Che aria tira? Che aria tira?

Tirano sesso e pedofilia
tra un padrenostro, un filmino e un'ave maria.
Tirano rabbia, paura ed angoscia
e tira il viagra quando il mondo ci si ammoscia.
Tira la 'ndrangheta e la cocaina.
Tira la mafia, ma chi tira l'eroina?
Tirano i soldi quelli riciclati,
quelli rubati e anche quelli insanguinati.

Ma ci sarà un'altra primavera
e nelle piazze canteremo ancora,
respireremo aria nuova, aria pulita, aria ossigenata, aria di qualità.

Che aria tira? Che aria tira?

Maledizione l'aria brutta è sempre qua.
Che aria tira? Che aria tira?
Ma prima o poi l'aria brutta se ne andrà.

Rk 12 – Peppe Pagano - *Democrazia* - (2013)

Nella tua mente distorta,
con la tua legge contorta,
con la pc che regna
ti senti un dio in terra.
Prova ad immaginare
come un cristo deve campare.
Ma tu non puoi, non vuoi capire
il popolo sovrano dovrà subire.

Uuuh! Il mondo gira male,
Italia da rifare.
Il mondo gira male è sempre tutto uguale.
Il mondo gira male. Il fisco ad
ammassare.
Il mondo gira male.

Le legge non ammette ignoranza.
La colpa è solo della massa.
Democrazia, massoneria,
un calcio in culo e così sia.

Guarda come si può fare
A stare lì a governare,
nel palazzo per regnare
la sedia dal culo non puoi mollare.

Uuuh! Il mondo gira male.
Italia da rifare.
Il mondo gira male, è sempre tutto uguale.
Il mondo gira male, il fisco ad ammassare.
Il mondo gira male.
Il mondo gira male, lo Stato da rifare.
Il mondo gira male, il fisco ad ammassare.
Il mondo gira male, indifferenza più totale
Il mondo gira male.

Stato e Vaticano ti prendono la mano
e la democrazia, un calcio in culo e via,
un calcio in culo e via, un calcio in culo e via.
Un calcio in culo e via, un calcio in culo e via.

2. *Pop*

P 13 - Luca Carboni - *Provincia d'Italia* - (2011)

Provincia d'Italia che il navigatore sbaglia le strade e la giri per ore.
Nel tutto e nel niente l'Italia provincia, provincia di gente.

Che spara sudando bestemmie e veleni nei campi, in pianura si disseta col vino.
Provincia che sale adagio dietro a un ciclista che ondeggia fin sull'Appennino.

Provincia orgogliosa dei suoi campanili ormai senza campane che cadono a pezzi.
Chiese senza preti, dialetti scordati da figli partiti che non sono tornati.

Come in cielo e così in terra, come in cielo e così in terra.
Dacci oggi il nostro pane, dai il pane a chi non ce l'ha.

Provincia di mare, di frane, di terra che al posto degli scuri ha messo la tapparella.
Provincia spaventata ad incontrare un altro straniero nella sua strada.

Battute di caccia, feste nelle piazze, processioni e sagre e poche tasse.
Provincia di pensionati che si allontana dal mondo su trattori gommati.

Provincia che muore ogni sera al tramonto nelle sue strade buie e deserte.
È già cambiato tutto ma sembra sempre che non possa mai cambiare niente.

Come in cielo e così in terra, come in cielo e così in terra.
Dacci oggi il nostro pane, dai il pane a chi non ce l'ha.

Come in cielo e così in terra, come in cielo e così in terra.
Dacci oggi il nostro pane, dai il pane a chi non ce l'ha.

P 14 - Luca Carboni - *Inno Nazionale* - (1995 - 2013)

Io sono troppo bolognese,
tu sei troppo napoletano
egli è troppo torinese
e voi siete troppo di Bari
sì noi siamo troppo orgogliosi,
loro sono troppo veneziani
e anche dentro la stessa città,
siamo sempre troppo lontani!
E siamo sempre troppo romani,
e sì che siamo troppo milanesi
e lo vedi anche allo stadio
che siamo sempre troppo tesi,
siamo tifosi poco sportivi

perché siamo troppo fiorentini
e la polizia controlla
che non stiamo troppo vicini!

E allora sono troppo bolognese,
tu sei troppo cagliaritano
sventoliamo troppe bandiere,
col bastone nella mano
e diventiamo troppo violenti,
e se non ci spacchiamo i denti
comunque ci promettiamo in coro
che ci romperemo il culo!

E io sono troppo emiliano,
tu sei troppo siciliano
egli è troppo calabrese,
e voi troppo molisani
e noi siamo troppo chiusi,
loro son troppo altoatesini
e anche se è caduto il muro,
abbiamo sempre troppi confini!

E poi eravamo troppo fascisti
e anche troppo menefreghisti
allora giù botte coi manganelli
comunque non eravamo troppo fratelli

poi diventammo troppo comunisti,
e anche troppo democristiani
e sì che il tempo passa
ma siamo ancora troppo italiani!

Sì che eravamo troppo fascisti
oppure troppo menefreghisti
e allora giù botte coi manganelli
non eravamo troppo fratelli
poi diventammo troppo comunisti
e anche troppo democristiani
e sì che il tempo passa
siamo ancora troppo italiani!

P 15– Paolo Rossi - *In Italia si sta male (si sta bene anziché no)* - (2007) – letra de Rino Gaetano

In Italia ci sta il mare
per nuotare e per pescare,
con le spiagge tutte bianche,
gli ombrelloni stesi al sole.
In Italia si sta bene.
In Italia ci sta il sole
per asciugarsi quando piove.
Con la frutta di stagione,
con le pesche e le albicocche
da mangiare quando hai fame.
Ma guarda un po'!
Che fortuna stare qua,
in mezzo a tanta civiltà!
Guarda tu,
che fortuna stare qua,
stare ancora qua!
In Italia c'è l'amore
da quando nasce a quando muore.
Se sei brutto o se sei bello,
se sei brutto o se sei bello,
se sei ricco oppure no.
In Italia c'è l'amore
da quando nasce a quando muore.
Se sei brutto o se sei bello,
se sei ricco oppure no.
In Italia non si può.
Ma guarda un po'!
Che fortuna stare qua,

in mezzo a tanta civiltà!
Guarda tu,
Che fortuna stare qua,
stare sempre qua!
In Italia si sta male.
Si sta bene, si sta male.
In Italia si sta male.
Si sta meglio, si sta peggio.
Si sta bene anziché no.
In Italia c'è l'amore
da quando nasce a quando muore.
Se sei brutto o se sei bello,
se sei quasi sempre quello,
se sei ricco oppure no.
In Italia si sta male.
Si sta bene, si sta male.
Si sta male, si sta bene.
Si sta meglio, si sta peggio.
Si sta bene anziché no.
In Italia ci sta il sole
per asciugarsi quando piove.
Con le spiagge tutte bianche,
gli ombrelloni stesi al sole.
In Italia si sta bene.
In Italia si sta male.
Si sta bene, si sta male.
In Italia si sta male.
Si sta bene, si sta peggio.

Qua si sta come si sta.
In Italia c'è l'amore
da quando nasce a quando muore.
Se sei brutto o se sei bello,
se sei ricco oppure no.
Se sei basso, non lo so.
Se sei brutto o se sei bello,

se sei ricco oppure no.
Qui ci sto e non ci sto.
Se sei brutto o se sei bello,
se sei ricco oppure no.
In Italia non ci sto.
Però poi torno ogni tanto se mi fanno
entrare...

P 16 - Marco Masini - *L'Italia* - (2009)

È un paese l'Italia dove tutto va male,
lo diceva mio nonno che era meridionale,
lo pensavano in tanti comunisti presunti
e no...

È un paese l'Italia che governano loro,
lo diceva mio padre che c'aveva un lavoro
e credeva nei preti che chiedevano i voti
anche a Dio...

È un paese l'Italia dove un muro divide a metà
la ricchezza più assurda dalla solita merda,
coppie gay dalle coppie normali.
È un paese l'Italia che rimane fra i pali
come Zoff...

È un paese l'Italia di ragazze stuprate
dalle carezze di un branco cresciuto
dentro gabbie dorate.
Perché è un paese l'Italia dove tutto finisce così,
nelle lacrime a rate che paghiamo in eterno
per le mani bucate dei partiti del giorno
che hanno dato all'Italia
per volare nel cielo d'Europa
una misera scopa.

È un paese l'Italia dove l'anima muore da ultrà
nelle notti estasiato, nelle vite svuotate
dalla fame dei nuovi padroni.
È un paese l'Italia che c'ha rotto i coglioni!

Ma è un paese l'Italia che si tuffa nel mare.
È una vecchia canzone che vogliamo tornare a cantare

perché se l'ignoranza non è madre di niente
e ogni cosa rimane com'è
nei tuoi sogni innocenti c'è ancora l'odore
di un'Italia che aspetta la sua storia d'amore.

P 17 - Pupo, Emanuele Filiberto, Luca Canonici - *Italia amore mio* – (2010)

(Pupo) Io credo sempre nel futuro, nella giustizia e nel lavoro,
nel sentimento che ci unisce intorno alla nostra famiglia.
Io credo nelle tradizioni di un popolo che non si arrende,
e soffro le preoccupazioni di chi possiede poco o niente.

(E. Filiberto) Io credo nella mia cultura e nella mia religione,
per questo io non ho paura di esprimere la mia opinione.
Io sento battere più forte il cuore di un'Italia sola,
che oggi più serenamente si specchia in tutta la sua storia.

(L. Canonici) Sì stasera sono qui per dire al mondo e a Dio, Italia amore mio.
Io, io non mi stancherò di dire al mondo e a Dio, Italia amore mio.

(E. Filiberto) Ricordo quando ero bambino viaggiavo con la fantasia,
chiudevo gli occhi e immaginavo di stringerla fra le mie braccia.

(Pupo) Tu non potevi ritornare pur non avendo fatto niente,
ma chi si può paragonare a chi ha sofferto veramente.

(L. Canonici) Sì stasera sono qui per dire al mondo e a Dio, Italia amore mio
Io, io non mi stancherò di dire al mondo e a Dio, Italia amore mio

(Pupo) Io credo ancora nel rispetto, nell'onestà di un ideale,
nel sogno chiuso in un cassetto e in un paese più normale.

(E. Filiberto) Sì, stasera sono qui per dire al mondo e a Dio, Italia amore mio.

P 18 - Fabrizio Moro - *L'Italia è di tutti* - (2013)

Tra la sconfitta e la vittoria
il nostro paese ha la sua grande storia.
A volte deriso, poi massacrato, preso a sassate in un grande teatro,
lasciato da solo come un bambino che cerca la mano per il suo cammino.
Amato ed odiato, in parte cambiato da facce spietate con un bel vestito.

L'Italia è di tutti, di chi l'ha incontrata negli anni di piombo nell'acqua passata.
Di chi è stato zitto con troppa omertà, di chi gli ha negato la verità,
di quelli che stanno coi piedi per terra, di chi l'ha difesa facendo la guerra.
L'Italia che sogna, l'Italia che piange il 2 agosto a Bologna.

L'Italia è di tutti, l'Italia è di tutti.

Il nostro paese nella sua dolce vita gridando ha strappato la bocca cucita.
Coi lividi addosso e il volto riflesso in una bandiera un poco sbiadita.
L'ho visto da dietro a un telegiornale sdraiato sul letto di un ospedale.
Le scarpe di fango le mani di legno e gli occhi arrossati da lacrime amare.

L'Italia è di tutti, di chi vuole amarla, di chi è stato male soltanto a guardarla,
di chi l'ha umiliata dicendo " lo giuro" e poi gli ha negato persino il futuro,
di un vecchio che è stanco ma infondo ne è fiero e si commuove pensandola in bianco e
nero.

L'Italia che cade e rialza la testa e rialza la testa.

L'Italia è di tutti, l'Italia è di tutti.

Di chi ha un grande vuoto nell'immaginario e di uno studente universitario.
Di chi poi si è arreso ed è andato via e la pensa ogni tanto con malinconia.
Le mani pulite, le menti tradite di quelli di troppe promesse mancate.
Di chi sopravvive nel suo dormiveglia, dei morti per mano di un capofamiglia.

L'Italia è di tutti, l'Italia è di tutti.

Stringiti ancora un po' a me per dare un senso alla vita.
Siamo una parte di questo io e te.

P 19 - Daniele Silvestri - *Io non mi sento italiano* – (2011) – Letra de Giorgio Gaber

Mi scusi, Presidente
non è per colpa mia
ma questa nostra Patria
non so che cosa sia.
Può darsi che mi sbagli
che sia una bella idea
ma temo che diventi
una brutta poesia.

Mi scusi, Presidente
non sento un gran bisogno
dell'inno nazionale
di cui un po' mi vergogno.

In quanto ai calciatori
non voglio giudicare
i nostri non lo sanno
o hanno più pudore.

Io non mi sento italiano,
ma per fortuna o purtroppo lo sono.

Mi scusi, Presidente
se arrivo all'imprudenza
di dire che non sento
alcuna appartenenza.

E tranne Garibaldi
e altri eroi gloriosi
non vedo alcun motivo
per essere orgogliosi.

Mi scusi, Presidente
ma penso al fanatismo
delle camicie nere
al tempo del fascismo.
Da cui un bel giorno nacque
questa democrazia
che a farle i complimenti
ci vuole fantasia.

Io non mi sento italiano,
ma per fortuna o purtroppo lo sono.

Questo Bel Paese
pieno di poesia
ha tante pretese
ma nel nostro mondo occidentale
è la periferia.

Mi scusi, Presidente
ma questo nostro Stato
che voi rappresentate
mi sembra un po' sfasciato.

È anche troppo chiaro
agli occhi della gente
che tutto è calcolato
e non funziona niente.

Sarà che gli italiani
per lunga tradizione
son troppo appassionati
di ogni discussione.
Persino in Parlamento
c'è un'aria incandescente
si scannano su tutto
e poi non cambia niente.

Io non mi sento italiano,
ma per fortuna o purtroppo lo sono.

Questo Bel Paese
forse è poco saggio
ha le idee confuse
ma se fossi nato in altri luoghi
poteva andarmi peggio.

Mi scusi, Presidente
ormai ne ho dette tante
c'è un'altra osservazione
che credo sia importante.
Rispetto agli stranieri
noi ci crediamo meno
ma forse abbiam capito
che il mondo è un teatrino.

Mi scusi, Presidente
lo so che non gioite
se il grido "Italia, Italia"
c'è solo alle partite.
Ma un po' per non morire
o forse un po' per celia
abbiam fatto l'Europa
facciamo anche l'Italia.

Io non mi sento italiano,
ma per fortuna o purtroppo lo sono.
Io non mi sento italiano,
ma per fortuna o purtroppo lo sono.

Io non mi sento italiano.
Io non mi sento italiano.
Io non mi sento...io non mi sento...io non
mi sento...ma per fortuna lo sono.

P 20 – Daniele Silvestri - *Questo paese* - (2011)

La grandezza di questo paese
non è più nelle piazze, non è nelle chiese.
Non è Roma di marmi, fontane e potere.
Né Milano tradita da chi se la beve.
Non è Genova o Taranto, signore del mare.
Non è Napoli e questo è perfino più grave.
Non è più divertente tirare a campare
soprattutto non è più originale.

La fortuna di questo paese
non è più degli artisti
non è delle imprese.
Non c'è nei discorsi di chi vado a votare
se grandezza ce n'è non si riesce a vedere,
così hai voglia a cercarla tra i mille canali
sia su quelli analogici che sui digitali.
Ma non serve aumentare la definizione
per vedere più grande un coglione.

P 21 – Daniele Silvestri y Raiz- *Precario è il mondo* - (2011)

Mi sono rotto, io mi sono rotto,
non ho più voglia di abitare lo Stivaletto.
Non ha più senso rimanere, grazie di tutto.
Aspetto ancora fine mese poi mi dimetto.
Tanto il mio lavoro è inutile, diciamo futile,
essenzialmente rimovibile, sostituibile, regolarmente ricattabile.
Il mio lavoro è bello come un calcio all'inguine dato da un toro.
Il mio lavoro è roba piccola fatta di plastica
che piano piano mi modifica, mi ruba l'anima.
Dice: il lavoro rende nobili, non so, può darsi,
sicuramente rende liberi di suicidarsi.
E io mi sono rotto, io mi sono rotto,
non ho più voglia di abitare lo Stivaletto.
Non ha più senso rimanere, grazie di tutto.
Aspetto ancora fine mese poi mi dimetto.

Precario è il mondo, precario è il mondo,
flessibile la terra che sto pestando,
atipica la notte che sta arrivando, volatile la polvere che si sta alzando.
Precario è il mondo, precario è il mondo.
Non è perenne il ghiaccio che si sta sciogliendo, non è perenne l'aria e si sta esaurendo
e d'indeterminato c'è solo il quando.

Precario il mondo, sì, finché è normale.
Ma sembra ancora più precario questo stivale
che sta affondando dentro un cumulo di porcheria
e quelli che l'hanno capito, vedi, vanno via.
E invece tu non l'hai capito, non l'hai capito
e stringi i denti dietro un tavolo dentro a un ufficio,
senza nemmeno avere il tempo di guardare fuori
così non vedi che già cambiano tutti i colori
e intorno a te la gente si agita, si muove sempre,
qualcuno grida è una protesta che nessuno sente.
Non c'è un futuro da difendere, solo il presente
e anche di quello di salvabile c'è poco o niente.
Amore mio, non ci resisto, io non ci resisto.
Vorrei convincerti a raggiungermi ma non insisto.
Tu riesci ancora a non vedere solo il lato brutto.
Io invece ho smesso, devo andare, grazie di tutto.

Precario è il mondo, precario è il mondo,
flessibile la terra che sto pestando,
atipica la notte che sta arrivando, volatile la polvere che si sta alzando.

E allora il tempo si fermerà improvvisamente e chi si stava amando potrà
amarsi per sempre.
E allora il tempo si fermerà improvvisamente e chi si stava odiando dovrà
odiarsi per sempre.

Che bella faccia, ma che bella faccia!
Ditemelo voi, è possibile che non mi piaccia,
Con quel sorriso inconfondibile da guancia a guancia
e quello sguardo irresistibile da guardiacaccia.
Mamma, che bella faccia, ma che bella faccia!
Per chi gli è accanto è inevitabile la figuraccia.
E come è bello quando si agita,
quando si sbraccia, quando sposta con la bocca
e dice qualche parolaccia.
Che bella tinta, ma che bella tinta!
Ma così perfetta e lucida che pare finta.
Così pulita, così distinta
Pure la foto dico, guardala, pare dipinta.

Amore mio, non ci resisto, io non ci resisto.
Vorrei convincerti a raggiungermi ma non insisto.
Tu riesci ancora a non vedere solo il lato brutto.
Io invece ho smesso, devo andare, grazie di tutto

Precario è il mondo, precario è il mondo,

flessibile la terra che sto pestando,
atipica la notte che sta arrivando, volatile la polvere che si sta alzando.
Precario è il mondo, precario è il mondo,
non è perenne il ghiaccio e si sta sciogliendo, e non è perenne l'aria e si sta esaurendo
e d'indeterminato c'è solo il quando.

P 22 – Mario Venuti - *Il più bravo del reame* – (2008)

Scusami cara se non posso curare il tuo giardino
capisco poco di piante e non so dirlo con i fiori
devo fare i conti con i miei timori.
Ho lasciato il mio vecchio paese,
la gente per strada
che con un colpo di clacson si saluta
per venire a stare qui a Milano,
terzo piano, voglio smetterla di fare poesia
ma sia quel che sia.

Sono un uomo qualunque, un Mario ordinario,
precario, un po' solitario
più giovane adesso che a vent'anni,
ma come quei turisti nordici
che arrivano in Italia in bicicletta,
me la son presa comoda,
non ho avuto fretta.
Adesso sono un Buddha che ha perso la pazienza
e di lasciare un segno sento l'urgenza.

Mi sono agghindato ma non so dove andare,
prendo la chitarra e comincio a cantare ...

Specchio delle mie brame,
dimmi chi è il più bravo del reame?

Ragazzi di buona famiglia
che qui non farebbero mai un lavoro degradante,
poi vanno a Londra a pulire pavimenti,
sembrano esserne contenti.
Anch'io certe volte mi sento straniero
nel Belpaese per quelle offese
che si fanno a tanti per il bene di pochi,
i soliti noti che conducono i giochi,

ti puoi rassegnare tutto è mercato
anche questo disco è un prodotto Pop
lo puoi consumare dove ti pare, come ti pare.

Faccio parte della generazione cresciuta con il Carosello,
mi hanno convinto che ho bisogno di questo,
che ho bisogno di quello si accomodi alla cassa.

Specchio delle mie brame,
dimmi chi è il più bravo del reame?
Specchio delle mie brame,
dimmi chi è il più bravo del reame?
Specchio delle mie brame,
dimmi chi è il più bravo del reame?

P 23 - Mario Venuti - *Fammi il piacere* - (2012)

Fammi il piacere
prova a mettere da un'altra parte il tuo bel sedere.
Fammi il piacere
forse è meglio che ritorni a fare l'antico mestiere.
Le madri insegnano a fare tesoro di quel che la natura da
non si nega oramai a nessuna un'ora di celebrità.
Il mito del moderno feconda la realtà che partorisce mostri,
funambole del porno lasciate in libertà divennero ministri.
Trattative avanzate al ritmo del sole,
sui tacchi se ne sta l'Italia che traballa sempre ma non cade mai.
Fammi il piacere
prova a mettere da un'altra parte il tuo bel sedere.
Fammi il piacere
forse è meglio che ritorni a fare l'antico mestiere.
I padri pensano che è tempo perso andare all'università,
non importa oramai a nessuno se hai delle qualità.
La forza del denaro legge delle leggi
dio dei nostri giorni
notabili d'assalto in odor di santità
agili ambidestri.
Trattative avanzate al ritmo del sole
sui tacchi se ne sta l'Italia che traballa sempre ma non cade mai.
Fammi il piacere
prova a mettere da un'altra parte il tuo bel sedere.
Fammi il piacere

forse è meglio che ritorni a fare l'antico mestiere.
Trattative avanzate al ritmo del sole,
sui tacchi se ne sta l'Italia che traballa sempre ma non cade mai.
Fammi il piacere,
prova a mettere da un'altra parte il tuo bel sedere.
Fammi il piacere,
è il momento di occuparci un po' di cose più serie.

3. *Rap*

Rp 24 - Frankie Hi-NRG MC – *Rivoluzione* - (2008)

In Italia c'è lavoro in qualche punto nero.
Capita. Ogni volo che finisce sotto a un telo irrita.
Noi che qui pure Peppone sa il Vangelo e lo agita,
un po' si esagita, dopo un po' si sventola.
Senti un po' che caldo fa. Afa tutto l'anno, più brevemente affanno.
Non sanno a quale conclusione non approderanno.
Noi l'Italia siamo e non la stiam rappresentando.
Ciurma ai posti di comando!
Mettiamo al bando i vertici politici con tutti i loro
complici, amici degli amici di chi ha svuotato i conti.
Incassano tangenti celandosi le fonti e han
cappucci e cornetti sulle fronti.
Qui si fa la rivoluzione senza alcuna distinzione,
sesso, razza o religione: tutti pronti per l'azione.
Troppi furbetti nel nostro quartierino e tutti ci
intercettano con il telefonino, ci piazzano vallette
nude sopra allo zerbino e paparazzi sui terrazzi del
vicino. Ragazzi che casino!
Senza via di scampo, chiusi dentro al plastico di quel villino ci è
venuto un crampo, siamo titolari confinati a bordo
campo, ci fan pagare l'acqua più salata dello
shampoo. Boh? Magari mi sbaglio, ma vedo tutti
quanti allo sbaraglio, meglio darci un taglio...
Figli mai usciti dal travaglio, qui da masticare non ci
resta che il bavaglio.
Qui si fa la rivoluzione senza alcuna distinzione,
sesso, razza o religione, tutti pronti per l'azione.
L'Italia, non lo sai, ha problemi araldici: i baroni
sono pochi e han troppi conti per dei medici.
Poi ha problemi etici, politici, geografici, geologici, ma
il peggio restan quelli genealogici...
Visto che la base del sistema è la clientela e siamo separati

da sei gradi sì, ma di parentela, maglie di una
ragnatela a forma di stivale, tutti collegati in linea
collaterale come un'unica famiglia in un immenso
psicodramma: “sta’ bravo che altrimenti piange mamma”.
Cambio di programma: annulliamo la
rivolta. Abbiamo una famiglia e non dev'essere coinvolta...
Non si fa la rivoluzione, l'hanno detto in televisione.
Chi c'è andato, che delusione!
Era chiuso anche il portone.

Rp 25– Mondo Marcio - *Come un italiano* - (2011)

Fra’, prendi un bicchiere, ti offro una bottiglia. Scendi in piazza e porta la famiglia, è un party fra italiani. Unisciti alla festa, macchie di sugo e lenzuola appese alla finestra. Sono un macho italiano; in mano ho una chitarra, solo che la mia la rompo in testa a chi sgarra. Sono uno della squadra ma non quella nazionale. E Italia, amore mio, dite al principe di non cantare, non cantare, non cantare sul serio, non cantare. Come un italiano.

Hey mambo! Mambo italiano. Hey mambo! Mambo italiano. Hey mambo! Mambo italiano... Come un italiano. Cosa credevi, ch'ero andato via? Tu vu fa’ l'americano non è roba mia, questo è un mambo italiano; io nasco a Milano ma anche a Napoli dicono: “go guaglione” È bravo, e so che stiamo affrontando una crisi ma anche chi fa la fame prende le Ferrari in lising. Ci rialzeremo in qualche modo, lo dobbiamo fare! Alza le mani se anche tu ami lo stivale. Fra’, chiedilo in strada; ogni fra’ sa il mio nome. Sono italiano come Verdi e Al Capone. Batti le mani se ti piace la canzone, Marcio è riuscito a rovinare anche Carosone, “eri piccola” come Buscaglione e mondo marciano anche senza il guantone, da Cordone fino a Milano dovevamo fare ministro Rino Gaetano, perché, perché, perché, perché, come un italiano.

Hey mambo! Mambo italiano. Hey mambo! Mambo italiano. Hey mambo! Mambo italiano... Come un italiano... Sono tornato, perciò smettila di essere triste. Dico il peggio come Silvio nelle interviste. Sono fuori dalle liste e ogni anno fingo la mia morte per non pagare l'Irpef. Mambo italiano a rime e liriche. È come Hulk è incredibile. Tu resti ignoto come il milite e ti passano tutti come il limite. Italiani al volante sono pazzi, un razzo un aereo. Nah! Sono più bravi i ragazzi. Mami, muovilo; è caldo come lava. Anche all'estero saremo sempre Italia; balla il pezzo non chiedermi come o in che senso, come Carlo Verdone puoi gettare l'ancora in tante poste ma ti giuro, le donne migliori sono le nostre, sono le nostre, sono le nostre, sono le nostre. Come un italiano.

Hey mambo! Mambo italiano. Hey mambo! Mambo italiano. Hey mambo! Mambo

italiano... Come un italiano.

Rp 26- Fabri Fibra - *In Italia* - (2007)

Ci sono cose che nessuno ti dirà....
Ci sono cose che nessuno ti darà....
Sei nato e morto qua,
sei nato e morto qua.
Nato nel paese delle mezze verità.

Dove fuggi?
In Italia.
Pistole in macchine
in Italia.
Machiavelli e Foscolo
in Italia.
I campioni del mondo
sono in Italia
Benvenuto
in Italia.
Fatti una vacanza al mare
in Italia.
Meglio non farsi operare
in Italia
e non andare all'ospedale
in Italia.
La bella vita
in Italia.
Le grandi serate e i gala
in Italia.
Fai affari con la mala
in Italia.
Il vicino che ti spara
in Italia....

Ci sono cose che nessuno ti dirà....
Ci sono cose che nessuno ti darà....
Sei nato e morto qua,
sei nato e morto qua,
nato nel paese delle mezze verità.
Ci sono cose che nessuno ti dirà....
Ci sono cose che nessuno ti darà....
Sei nato e morto qua,
sei nato e morto qua,

nato nel paese delle mezze verità.

Dove fuggi?
In Italia.
I veri mafiosi sono
in Italia.
I più pericolosi sono
in Italia.
Le ragazze nella strada
in Italia.
Mangi pasta fatta in casa
in Italia.

Poi ti entrano i ladri in casa
in Italia.
Non trovi un lavoro fisso
in Italia.
Ma baci il crocifisso
in Italia.
I monumenti
in Italia.
Le chiese con i dipinti
in Italia.
Gente con dei sentimenti
in Italia.
La campagna e i rapimenti
in Italia.

Ci sono cose che nessuno ti dirà....
Ci sono cose che nessuno ti darà....
Sei nato e morto qua,
sei nato e morto qua,
nato nel paese delle mezze verità.
Ci sono cose che nessuno ti dirà....
Ci sono cose che nessuno ti darà....
Sei nato e morto qua,
sei nato e morto qua,
nato nel paese delle mezze verità.
Dove fuggi?
in Italia.

Le ragazze corteggiate
in Italia.
Le donne fotografate
In Italia.
Le modelle ricattate
in Italia.
Impara l'arte
in Italia.
Gente che legge le carte
in Italia.
Assassini mai scoperti
in Italia.

Volti persi e voti certi
in Italia.
Ci sono cose che nessuno ti dirà....
Ci sono cose che nessuno ti darà....
Sei nato e morto qua,
sei nato e morto qua,
nato nel paese delle mezze verità.
Ci sono cose che nessuno ti dirà....
Ci sono cose che nessuno ti darà....
Sei nato e morto qua,
sei nato e morto qua,
nato nel paese delle mezze verità.

Rp 27 – Fabri Fibra – *L'italiano balla* - (2012)

In Argentina è tango, come il pallone.
A Cuba il mambo, sirtaki in Grecia, sudamericana.
Se fossi bravo a ballare, per quanto inserito nel giusto giro, non farei neanche un passo,
giusto un giro.
Al mondo non conta chi c'è, conta chi c'ha.
Se questa vita fosse un ballo, sarebbe un cha cha cha.
Balli di coppia, balli di gruppo, sballi di gruppo.
Infatti, Dio ci fa e poi ci accoppia.

L'italiano balla male, l'italiano balla male, l'italiano, l'italiano, l'italiano balla male.
L'italiano balla male, l'italiano balla male, l'italiano, l'italiano, l'italiano balla male.
Balla! Balla!

Mi dai del commerciale, ti sbagli,
io sono supercommerciale al cubo.
Tu sembri presa male, non balli
eppure mi stai appiccicata al culo.
Ho mille cose in ballo, fin che sono in pista ballo.
In questo paese va tutto lento, ballo un lento.
Un passo a destra, uno a sinistra.
Verso la pista come un ballerino che ha perso la vista.

L'italiano balla male, l'italiano balla male, l'italiano, l'italiano, l'italiano balla male.
L'italiano balla male, l'italiano balla male, l'italiano, l'italiano, l'italiano balla male.
Balla! Balla!

Guarda, guarda che c'è, che c'è, non so ballare come gli altri, al tempo vanno tutti quanti
meglio di me, meglio di me.

Mamma, guarda che c'è, che c'è, non so ballare come gli altri, al tempo vanno tutti quanti meglio di me, meglio di me.

L'italiano balla male, l'italiano balla male, l'italiano, l'italiano, l'italiano balla male.
L'italiano balla male, l'italiano balla male, l'italiano, l'italiano, l'italiano balla male.
Balla! Balla!

Rp 28 - Fabri Fibra - *Felice per me* – (2012)

In Italia non c'è più destra e sinistra.
Il potere calpesta e amministra.
Nella testa pensi in corsivo, scrivo la A di "artista".
Il brutto nuoce alla vista.
I giornali raccontano questa tempesta di problemi
che non cancelli sparando al giornalista.
Ho la traduzione dei comportamenti, ad esempio insulti me
perché ogni volta che parlo del mio successo
tu realizzi i tuoi fallimenti,
tu realizzi i tuoi fallimenti,
tu realizzi i tuoi fallimenti.
Lo ripeto tre volte come i traslochi che ho fatto a Milano,
come i dischi che ho fatto a Milano.
Leccami l'ano e sciacquati i denti.
Ho la metrica che ancora non riesci a capire
Il tuo disco esce o no? È un pesce d'aprile.
Questa musica serve ad aprire le persone.
C'è tensione, estensione mentale.
In rete la sua funzione, come il prete
insisto con il rap futuristico
voi fate il rap Fred Flintstone, all'età della pietra.
Sembrate fragile. Cos'è, non mangiate?
Siete a dieta? Venderesti i dischi a un'impresa?
Non hai i soldi per la spesa?
Guarda la mia busta del Billa quanto pesa.

Con tutta la gente fallita che c'è
l'invidia sale e non la puoi fermare.
Dovresti essere felice per me,
invece di pensare sempre male,
sempre male, sempre male, sempre male, sempre male, sempre male,
sempre male.

Già dalla mattina chiedo nico-tina.
Guardi sulla lama della ghiglio-tina, pare che sorrida.
Dica? Un codice IBAN mi abbina

a uno Stato in rovina, non l'hai capito prima?
Emigra verso un mondo incantato
ma l'ingresso qua rimane intasato
È da tempo che ci resto incastrato
per le regole di un Dio che tu stesso mi hai dato.
La Repubblica assassina più meschina
mi regala delusioni e mi ha azzerato l'autostima.
Dalla prima rima questa è la mia droga, è la mia vita
e non mi sono mai scottato con il fuoco dell'invidia
ma la sfida la rivendichi tu
che su Youtube mi commenti e poi mendichi views.
Tutti bravi a dire che ti meriti di più
e quando ottieni ciò che meriti non lo meriti più.
In Italia non c'è più destra e sinistra.
Io che aspetto la festa finisca.
Se la gente è rimasta la stessa
ma è più disonesta e arrivista.
Se l'agente contatta il tenente
e gli vende ciò che nell'inchiesta confisca,
stranamente ci guadagna sempre
e sorride soltanto il mio psicoanalista
alla conquista di una pratica sadica
il bravo opportunista dopo latita e s'agita.
Sopra gli occhi c'ho una patina pallida
e se li vedi rossi è perché sanguina l'anima.
Ma la morsa, adesso l'odio se lo mastica.
Io mi impressiono ancora se vedo una svastica.
Questa è l'Italia e la sua musica fantastica
per facce di merda imbottite di plastica.

Con tutta la gente fallita che c'è
l'invidia sale e non la puoi fermare,
dovresti essere felice per me
invece di pensare sempre male,
sempre male, sempre male, sempre male, sempre male, sempre male,
sempre male.

Rp 29 – Fabri Fibra - *Pronti, partenza, via!* - (2013)

Coda, timbro, firma, passa.
Coda, timbro, firma, passa.
Coda, timbro, firma, passa.
Burocrazia.
l'Italia si squaglia come
burro e pazzia.

Una bella idea
arriva sempre a notte fonda
come la polizia.
Chi me lo spiega
votavi Lega, sì, prega!
Ora chi voti?
boh! Regan.

Ora Belen, prima chi? Megan.
Roba magica,
simsalabim
ma al microfono molti si offrono.
Io sono una sicurezza come il codice pin
in alto come dopo il check-in.
Ho le note do re mi
per le rime
ho la scimmia come Remì.
Alza lo stereo c'è Fabri Fibra
che non passa mai di moda come la figa.
Pronti, partenza, via!
Si va per mare e monti.
Partenza, via!
Qui siamo tutti pronti. Pronti!
Qui siamo tutti pronti. Pronti!
qui siamo tutti pronti.
Si va per mare e monti. Via!
Vengo dalla campagna,
cresciuto al mare
alla mano come il tuo palmare.
Pronti, via!
Si va per mare e monti. Via!
Monti. Via!
Linguaggio ultravioletto
in tv come un ultravioletto
cade giù tutto
come un terremoto,
come Arisa senza trucco.
Non fa neanche 2000 euro
l'uomo del 2000 che diceva Lucio Dalla.
Occhi a palla,
guarda la casta,
sembra la serie tv Dallas.
La verità sballa
è stupefacente
sempre più stufa la gente.
Ti vedevi alla festa invitato speciale
e invece sei in guerra,
inviato speciale.
Questo pezzo fa colpo, lo so.
Come un banchiere fa colpo, lo so.
Toc toc. Chi bussa? Chi è?
Il commissario.
Pronti, partenza, via!
Si va per mare e monti.

Partenza, via!
Qui siamo tutti pronti. Pronti!
Qui siamo tutti pronti. Pronti!
Qui siamo tutti pronti.
Si va per mare e monti. Via!
Fumo bombe come a Kabul,
missili come a Seul.
Rapper esorcista scomodo
come l'antidoping per un ciclista.
Il caso chiuso è caso mai.
Canta il pezzo con me,
se lo sai.
I cantanti incantano
nascosti e sporchi
come i soldi che mancano.
Tutti pronti per la partenza
ma da anni è una finta partenza
dopo l'ultima grande occasione
si rimane così: senza.
Nella testa una voce rimbomba
tipo capitano la nave affonda.
Terza, seconda, prima
il paese non si mette più in moto, onda.
Tu aspetta qui,
non ci tengo nella vita
l'ultima cosa che voglio sentire è
libera lo stiamo perdendo.
Come gli Abba in Italia
gridi: mamma mia!
ma dalla rabbia.
Sfondiamo la gabbia
pronti, partenza, via!
Pronti, partenza, via!
Si va per mare e monti. Partenza. Via!
Qui siamo tutti pronti. Pronti!
Qui siamo tutti pronti. Pronti!
Qui siamo tutti pronti,
si va per mare e monti. Via!
Pronti, partenza, via!
Si va per mare e monti. Partenza, via!
Pronti, Partenza, Via!
Qui siamo tutti pronti. Pronti!
Qui siamo tutti pronti. Pronti!
Qui siamo tutti pronti.
Si va per mare e monti. Via!
Pronti, partenza, via!

Rp 30 – Fabri Fibra - *Guerra e pace* - (2013)

Guerra e pace dentro noi,
dentro noi non c'è buio senza luce.
Guerra e pace dentro noi,
dentro noi non c'è buio senza luce.
Prova microfono, così ho cominciato:
sa, sa, sa, sa.
Corro veloce, finisco il fiato:
ah, ah, ah, ah.
Fino a ieri i miei pezzi non facevano rumore come i pensieri.
Se penso a quanti moduli ho compilato,
questa fretta che non domino alla fine ha complicato tutto.
Qui è tutto immobile come il pubblico.
Uscire fuori da queste quattro mura,
come lei rifatta, la vedo dura.
In pochi ce la fanno come col mutuo.
Io ce l'ho fatta, ma non so cosa ho ottenuto.
Ogni pensiero in testa è un mattone
me li porto sempre dietro come un alettone.
Guerra e pace dentro noi,
dentro noi non c'è buio senza luce.
Guerra e pace dentro noi,
dentro noi non c'è buio senza luce.
Qualcuno un giorno mi ha detto:
"Ovunque tu vada ci sei già".
Io ho risposto: "Cambio solo città".
Lui mi ha detto: "Qui nessuno lo fa.
Ti vedranno come un caso umano,
un miracolo italiano al contrario.
Tu scappa via lontano da qui come Saviano.
Da qui non ci salviamo
che più nemmeno come camerieri serviamo".
Io ti ringrazio e ringrazio Roberto a nome di tutti, penso.
Quando ho letto "Gomorra" avevo il sesto senso.
Questa cosa la vivo, la respiro.
Questa cosa è uscita dal libro
e le persone sono uscite dallo schermo, magre,
si vede quasi lo scheletro
e vogliono mangiare come i barbari a Roma
mentre l'Italia fa shopping, "Pretty Woman".
Guerra e pace dentro noi,
dentro noi non c'è buio senza luce.
Guerra e pace dentro noi,
dentro noi non c'è buio senza luce.

Cosa è stato?
A 35 anni il Paese mi ha bloccato.
Ho comprato un seminterrato per fare lo studio,
per lavorare, il mio futuro.
È tutto fermo da mesi, il Comune non risponde
non posso toccare neanche un muro.
Resto in attesa come il numero,
in coda non si respira,
se non conosci nessuno, resti in fila
una fila che non sai dove comincia e finisce.
Tu resti in casa con tua madre che ti pulisce il culo, insicuro.
Porte chiuse come all'inferno.
Sono giovane, ho le idee, c'ho i soldi e questi mi tengono fermo.
Il Paese è lento, incastrato nel passato.
I ragazzi non dicono, non fanno, non si lamentano,
lo accettano così com'è.
Ma quando poi se ne accorgono, sul web rompono il cazzo a me.
Non sono sazio, ho fame.
Guerra e pace dentro noi,
dentro noi non c'è buio senza luce.
Guerra e pace dentro noi,
dentro noi non c'è buio senza luce.
Non c'è buio senza luce.
Non c'è buio senza luce.
Guerra e pace dentro noi,
dentro noi non c'è buio senza luce.
Guerra e pace dentro noi,
dentro noi non c'è buio senza luce.

Rp 31 - Caparezza – *Pimpami la storia* – (2008)

Bella prof, e che schifo Garibaldi è vestito dai saldi, peloso come Garfield. Via la camicia rossa e dagli una t-shirt Trussardi su jeans Cavalli. Sulla faccia lenti a goccia Ray Ban e poi taglia la barba a sta capoccia da Imam. Un nunchaku da Jackie Chan gli dà più charme, ora si che Gari ch'ha i più fieri dei fans. Bella! Mondiale la seconda guerra ma su sto libro è dato che abbiamo ingoiato merda! E' regolare che non studia nessuno, scrivi Italia batte resto del mondo 18 a 1. I campioni siamo noi, siamo noi perciò aggiungi "Po po po po po". Il capitano fa goal, bordello come i Gogol, storia XL non una small, pimpala! Questa è la storia, prof, la vera storia, prof, lo dice uno che se esce dal culo fa ploff!

Bella prof, pimpami la storia... che storia!
Bella prof, pimpami la storia... che storia!
Bella prof, pimpami la storia... che storia!
Bella prof, pimpami la storia... bella storia!

Si stava meglio quando si stava peggiorando. Gli oppositori traditori peggio di Ronaldo, non li mandavano al fresco di una cella ma al caldo dei Caraibi su navi di Jack Sparrow. Prof, il ventennio pimpamelo, scrivi che i partigiani quel tempo lo vissero di relax in pedalò, piedi nudi nei sabò, 25 aprile giorno dei caduti di Salò. Umberto di Savoia non andò via, ma che repubblica? la gente vota monarchia. Non c'è partita tra re e democrazia, come mettere la PSP col Game Gear.

E la costituzione è un cd con una traccia, l'ultima hit da spiaggia. Il nonno di Eminem minaccia: "Tutta l'Europa deve suonare il piano Marshall!" Questa è la storia, prof, mi prende un sacco prof, tipo che quella di un cosacco di nome Popoff.

Bella prof, pimpami la storia... che storia!
Bella prof, pimpami la storia... che storia!
Bella prof, pimpami la storia... che storia!
Bella prof, pimpami la storia... bella storia!

Dalla mia storia cancella fricchettoni con la spada nel braccio, non nel cuore come Little Tony. Questi fattoni sempre sotto i riflettori. Scrivi che gli hippy se ne stavano zitti e buoni. Gli anni di piombo, le stragi, i sequestri, ma no, non mi interessano argomenti come questi. Io di quei tempi voglio ricordare solo "La liceale nella classe dei ripetenti".

Così funziona e per fortuna fa trend, il vecchio libro lo rottamo tipo Duna Weekend. Adesso serve un finale potente che terrorizzi l'occidente più dell'urlo di Chen. Da qui in avanti qualunque cosa succeda, scrivi che la colpa è di Al Qaeda.

Me l'hai pimpata di brutto, prof, vedrai patiti della storia fin dalla scuola media. Questa è la storia, prof, la vera storia, prof e non c'è niente da ridere non è Zelig Off.

Bella prof, pimpami la storia... che storia!
Bella prof, pimpami la storia... che storia!
Bella prof, pimpami la storia... che storia!
Bella prof, pimpami la storia... bella storia!

Rp 32 – Caparezza – *Non siete Stato voi* - (2011)

Non siete Stato, voi che parlate di libertà
come si parla di una notte brava dentro i lupanari.
Non siete Stato, voi che trascinate la nazione dentro il buio
ma vi divertite a fare i luminari.
Non siete Stato, voi che siete uomini di
polso forse perché circondati da una manica di idioti.
Non siete Stato, voi che sventolate il tricolore come in
curva e tanto basta per sentirvi patrioti.
Non siete Stato, voi né il vostro parlamento
di idolatri pronti a tutto per ricevere un'udienza.
Non siete Stato, voi che comprate voti con la propaganda ma

non ne pagate mai la conseguenza.
Non siete Stato, voi che stringete tra le
dita il rosario dei sondaggi sperando che vi rinfranchi.
Non siete Stato, voi che risolvete il dramma dei disoccupati
andando nei salotti a fare i saltimbanchi.
Non siete Stato, voi. Non siete Stato, voi.
Non siete Stato, voi, uomini boia con la
divisa che ammazzate di percosse i detenuti.
Non siete Stato, voi con gli anfibì sulle facce disarmate prese
a calci come sacchi di rifiuti.
Non siete Stato, voi che mandate i vostri
figli al fronte come una carogna da una iena che la spolpa.
Non siete Stato, voi che rimboccate le bandiere sulle
bare per addormentare ogni senso di colpa.
Non siete Stato, voi maledetti forcaioli impreparati
sempre in cerca di un nemico per la lotta.
Non siete Stato, voi che brucereste come streghe
gli immigrati salvo venerare quello nella grotta.
Non siete Stato, voi col busto del duce sugli scrittoi e la
costituzione sotto i piedi.
Non siete Stato, voi che meritereste d'essere
estirpati come la malerba dalle vostre sedi.
Non siete Stato, voi. Non siete Stato, voi.
Non siete Stato, voi che brindate con il sangue di chi tenta
di far luce sulle vostre vite oscure.
Non siete Stato, voi che vorreste dare voce
a quotidiani di partito muti come sepolture.
Non siete Stato, voi che fate leggi su misura
come un paio di mutande a seconda dei genitali.
Non siete Stato, voi che trattate chi vi critica
come un randagio a cui tagliare le corde vocali.
Non siete Stato, voi, servi che avete noleggiato
costumi da sovrani con soldi immeritati,
siete voi confratelli di una loggia che poggia
sul valore dei privilegiati come voi
che i mafiosi li chiamate eroi e che
il corrotto lo chiamate pio
E ciascuno di voi, implicato in ogni sorta di
reato, fissa il magistrato e poi giura
su Dio: "Non sono stato io".

Rp 33 – Caparezza – *Goodbye Malinconia* – (2012)

A Malincònia tutti nell'angolo, tutti che piangono
toccano il fondo come l'Andrea Doria.

Lavora non tiene dimora, tutti in mutande, non quelle di Borat
La gente è sola, beve poi soffoca come John Bonham.
La giunta è sorda più di Beethoven quando compone la nona.
E pensare che per Dante questo era il “bel paese là dove 'l si sona”.
Per pagare le spese bastava un diploma, non fare la star o l'icona,
né buttarsi in politica con i curricula presi da Staller Ilona.
Nemmeno il caffè sa più di caffè, ma sa di caffè di Sindona.
E poi se ne vanno tutti! Da qua se ne vanno tutti!
Non te ne accorgi ma da qua se ne vanno tutti!
E poi se ne vanno tutti! Da qua se ne vanno tutti!
Non te ne accorgi ma da qua se ne vanno tutti!

Goodbye Malincònia.
Come ti sei ridotta in questo stato?
Goodbye Malincònia.
Dimmi chi ti ha ridotta in questo stato.
Goodbye Malincònia.
Come ti sei ridotta in questo stato?
Goodbye Malincònia.
Dimmi chi ti ha ridotta in questo stato d'animo.

Cervelli in fuga, capitali in fuga, migranti in fuga dal bagnasciuga.
È Malincònia, terra di santi subito e sanguisuga.
Il Paese del sole, in pratica oggi Paese dei raggi UVA.
Non è l'impressione, la situazione è più grave di un basso tuba.
E chi vuole rimanere, ma come fa?! Ha le mani legate come Andromeda!
Qua ogni rapporto si complica come quello di Washington con Teheran.
Si peggiora con l'età, ti viene il broncio da Gary Coleman.
Metti nella valigia la collera e scappa da Malincònia.
Tanto se ne vanno tutti! Da qua se ne vanno tutti!
Non te ne accorgi ma da qua se ne vanno tutti!
Da qua se ne vanno tutti! Da qua se ne vanno tutti!
Non te ne accorgi ma da qua se ne vanno tutti!
Goodbye Malincònia
Come ti sei ridotta in questo stato?
Goodbye Malincònia
Dimmi chi ti ha ridotta in questo stato
Goodbye Malincònia
Come ti sei ridotta in questo stato?
Goodbye Malincònia
Dimmi chi ti ha ridotta in questo stato

Goodbye Malincònia
Maybe tomorrow, I hope we find tomorrow
Goodbye Malincònia
Hope did we get here, how did it get this far

Goodbye Malincònia
We had it all, fools we let it slip away
Goodbye Malincònia
Dimmi chi ti ha ridotta in questo stato d'animo

Every step was out of place
and in this world we fell from grace
Looking back we lost our way
an innocent time we all betrayed
And in time can we all learn,
not to crawl away and burn
Stand up and don't fall down
Be a king for a day,
in man we all pray!
Uuh, we all pray!

Rp 34 – Caparezza – *Cose che non capisco* – (2012)

Benvenuti ad una nuova puntata di "Chi vuol essere lasciato in pace?".
Abbiamo un nuovo concorrente stasera e direi di iniziare subito con le domande.
Domanda d'ecologia: Via quel sorriso da Krusty il clown,
dammi solo la risposta più drastica sulla differenza tra bottiglie
di plastica in acqua ed acqua nelle bottiglie di plastica.
Sport: Campioni del mondo 2006 e l'anno dopo mondiali di pallavolo,
nazionale sul podio, perché non si fa festa? Perché se ne parla così poco?
Cultura: Gomorra, best seller, si moltiplica come un porno sul server.
A che serve dire che fa affari se ti fai gli affari tuoi da sempre?
Dici che devo andare a lavorare. "Soldi facili! Devi andare a lavorare!"
Ma come? Giochi le lotterie per fare grana dal nulla e mi fai proprio tu la morale?

Quesito di politica: Da un'indagine si parla meno di Stato più della sua immagine.
Ma che diamine! Passare da Italia ad Italia 1 è davvero così facile?
Storia: Risorgimento italiano, non fare il baro o chiamo il notaio.
Perché non dirlo il tema dell'inno non è di Mameli è di Novaro.
News: Ore 13 a tavola, riuniti davanti al TG come ellenici all'agorà.
Notizie del principe e di Corona, di Draghi e del cavaliere, cos'è? Una favola?
E i funerali di Stato a che servono?
I militari in missione chi servono?
E i caduti sul lavoro? Per loro nemmeno un cero con il santo patrono,
Ma sii serio!

Si concentri! Ha poco tempo a disposizione. Le ricordo che se la sua azienda sta
fallendo può chiedere l'aiuto del denaro pubblico.
Mi dispiace, ha perso! Arrivederci.

Ci sono cose che non capisco e a cui nessuno dà la minima importanza e quando faccio una domanda mi rispondono con frasi di circostanza tipo:

"Tu ti fai troppi problemi, Michele".

"Tu ti fai troppi problemi, Michele".

"Tu ti fai troppi problemi, Michele".

"Ti fai troppi problemi, non te ne fare più"

Rp 35 - 99 Posse – Italia spa – (2011)

"Io ho capit' pur' pecchè a noi c'hann semp' chiamat' o mezzogiorno d'Italia po è.. no, pe essè sicur prop' che a qualunque ora scennevan a o sud, si truvavan' semp' in orario per magnà a copp'..."

Zulù: Non è questione d'unità,

se noi l'erem fà

sì era mej lascià sta!

L'Ottocento fu un secolo di rivolta,

di giustizia popolare sull'uscio della porta,

pronta ad entrare, in procinto di portare uguaglianza diritti terra e libertà per tutti..

Ma l'Italia che avete fatto voi l'avete fatta nel modo peggiore,

spazzando fratellanza e seminando rancore,

ignorando lo stupore sul volto dei contadini fucilati,

dei paesi rasi al suolo, delle donne violentate.

Ignorando con dolo le aspirazioni di uguaglianza giustizia e fratellanza

per le quali a milioni sono stati ammazzati,

creando senza pentimento un Paese a misura di ingiustizia,

un patto scellerato tra Savoia e latifondisti.

E ancora nun v'abbasta, mo facite i leghisti

e mentre giù da noi chiudono gli ospedali e i laureati s'abbuscano a jurnata co na vita interinale v'amm sentì pure parlà.. di questione settentrionale!!

L'Italia spa è una repubblica fondata

sulla disuguaglianza, il malaffare, la corruzione

perciò le vostre leggi e il vostro senso dello Stato

per noi son sempre state solo una provocazione!

Giurate che po' voi nun provocate co' e parole

ma m'arrubbate o sang' rint e pene de' persone

e a noi non ci lasciate nessun' altra soluzione

che radunarci in massa pronti pe l'insurrezione!

Zulù: Chiariamo bene

nnuje 'o rre Burbone 'o schifamm 'a pazz
ma ce ne passa p'o cazz pure 'o tricolore e del deliri
patriottico
di ogni singola nazione
'a bannera nosta è semp 'a stessa
è rossa
rossa comm o sanghe d'o brigante d'o palestinese d
militante
del partigiano con le scarpe rotte
che attende in agguato nella notte
d'o libico dell'algerino dell'egiziano
e di ogni essere umano
e il Sud a cui noi guardiamo è il Sud del mondo
il risultato geopolitico di un malessere profondo
l'urlo che viene dai dannati della terra
tra l'incudine dei dittatori
e la risposta umanitaria della guerra
perciò invece 'e festeggià i 150 anni dell'azienda
gettiamo le basi di una vera unità
che guardi anche oltre il confine nazionale
di una terra compresa tra le Alpi e il mare.
Guardi al Mediterraneo in rivolta, ad ogni singolo barcone
che in mezzo a questo mare cerca una speranza nella notte...
L'Italia spa è una repubblica fondata
sulla disuguaglianza, il malaffare, la corruzione
perciò le vostre leggi e il vostro senso dello Stato
per noi son sempre state solo una provocazione!
Giurate che po' voi nun provocate co' e parole
ma m'arrubbate o sang' rint e pene de' persone
e a noi non ci lasciate nessun'altra soluzione
che radunarci in massa pronti pe l'insurrezione!

"Noi che siamo celti e longobardi! Noi.. che siamo celti.. e longobardi! non siamo
merdaccia levantina o mediterranea.. noi, la padania bianca e cristiana!" prrrr

Zulù: Quando il veleno brucia nella terra dei fuochi
quando i tumori che contiamo sono ancora troppo pochi
quando è sempre la mia gente che continua ad emigrare
a voi sembra normale parlare di questione settentrionale, di esigenze a ridelocalizzare,
di costi da contenere..
pronti a dare la colpa all'immigrato, quando è il vostro lavoro che è emigrato,
dove la vita di una persona ha un valore più vicino allo zero straniero,

dove i diritti non valgono un cazzo,
dove ancora più infame è il potere del Palazzo..
e poi voi vi meravigliate se la gente fa semplicemente il movimento inverso
e insegue il lavoro dove può venderlo al miglior prezzo?
e non solo vi meravigliate, ma vi arrabbiate e non considerate
ca noi ca tenemm' 30mila tonnellate di munnezza a mondurat'
e pront' a ne fà tutte quante barricate
e n'at e 30mila v'è buttamm a catapulta rint e ville ndo campate?

L'Italia spa è una repubblica fondata
sulla disuguaglianza, il malaffare, la corruzione
perciò le vostre leggi e il vostro senso dello Stato
per noi son sempre state solo una provocazione!
Giurate che po' voi nun provocate co' e parole
ma m'arrubbate o sang' rint e pene de' persone
e a noi non ci lasciate nessun altra soluzione
che radunarci in massa pronti pe l'insurrezione!

Rp 36 - 99 Posse – Vilipendio – (2011)

C'è vento di regime
nel nostro bel paese
e chi ne fa le spese per primo è il libero pensiero
possibile ca dint'a 'stu sfaccimm 'e paese addò campammo
t'hanna mettere 'nu bavaglio 'mmocca ancora primma
ca parli
'sti fatti 'e ffa 'a camorra: faje 'o bbravo e statte accorto
ma si 'e fa 'nu Prefetto, o staje a Minority Report e nun
te ne ire accort'
oppure il venticello di regime si è fatto un pochettino
troppo fort' e allora io

Vilipendo la repubblica
oltraggio la bandiera
vilipendo forze armate polizia e carabinieri
vilipendo da vent'anni
e non cambio atteggiamento
fino a che non cambia il vento fino a che non
cambia il vento.

Una mattina mi son svegliato

e mi sono ritrovato due carramba sotto casa che mi
avevano portato una bella letterina d'o Prefetto d'Avellino
che si chiama avviso orale ma lo danno per iscritto
è scritto che considerati i precedenti penali e il fatto
che non lavori, devi vedere di cambiare atteggiamento,
altrimenti, agli occhi della legge diventi un criminale.
Ma come cazzo faccio a dimostrare che ho cambiato
atteggiamento non è dato di sapere e po' guagliò je
fatico, e nun tengo precedenti
ma quale avviso orale? questo qua è un processo
all'intenzione è 'na proposta che non puoi rifiutare ed io l'ho fatto
ho detto no e che cazzo!
Se questo qua è l'andazzo, avviso musicale:
v'avviso faccio 'o pazzo!

Vilipendo la repubblica
oltraggio la bandiera
vilipendo forze armate polizia e carabinieri
vilipendo da vent'anni
e non cambio atteggiamento
fino a che non cambia il vento fino a che non
cambia il vento

Vorrei esser processato, come Silvio Berlusconi
vorrei essere inquisito come tanti parlamentari
vorrei l'avviso 'e garanzia come tanti consiglieri
comunali in Italia
non è una fantasia mia, lo trovi sui giornali:
le nostre istituzioni si vilipendono tra loro
e loro non hanno avuto mai bisogno di me
sono istituzioni che si vilipendono da sé
e senza scuorno e senza prove,
vilipendono a me

Vilipendo la repubblica
oltraggio la bandiera
vilipendo forze armate polizia e carabinieri
vilipendo da vent'anni
e non cambio atteggiamento
fino a che non cambia il vento fino a che non
cambia il vento

Avviso musicale: volevamo avvisare tutte quante le
prefetture e il ministero dell'interno
che
ci sono ancora un sacco di persone
che
non sono state mai disposte a farsi ricattare
ed è più facile che vediate, ca se ne cade 'o cielo e se
ne saglie 'o pavimento
che vediate noi che cambiamo atteggiamento,
che quando fischia il vento ed urla la bufera, scarpe
rotte eppur bisogna andar!

Vilipendo la repubblica
oltraggio la bandiera
vilipendo forze armate polizia e carabinieri
vilipendo da vent'anni
e non cambio atteggiamento
fino a che non cambia il vento fino a che non
cambia il vento

Rp 37 - 99 Posse - *Yes Weekend* – (2011)

'A repressione dei movimenti
'a violenza d'a polizia
I leghisti tronfi e ignoranti
'a gente mmiezo a na via
Fitti alle stelle licenziamenti
Le guerre dei potenti
L'arroganza dei dirigenti
l'ingiustizia l'ipocrisia

Sai come le risolve ste faccende qua il pd:
partenza venerdì sera rientro lunedì
yes weekend, yes weekend, yes weekend

Lo sai come si fa l'opposizione all'italiana:
si va tutti in vacanza per il fine settimana.

Yes weekend, yes weekend, yes weekend.

APÉNDICE III

CD

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I. CORPUS

www.angolotesti.it

II. BIBLIOGRAFÍA

ANTONELLI, G. (2000/2001). I testi delle canzoni come specchio della società. *Azzurra*, IX, 22-23, pp.150-157.

ANTONELLI, G. (2007). *L'italiano nella società della comunicazione*. Bologna: Il Mulino.

ANTONELLI, G. (2010). *Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato*. Bologna: Il Mulino.

ANTONELLI, G. (2011). Lingua. En Afribo, A. y Zinato, E. (eds.), *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, pp. 15 – 52. Roma: Carocci. Recuperado el 20 de agosto de 2013 en http://www.unisalento.it/c/document_library/get_file?folderId=1498264&name=DLFE72113.pdf.

BAZZANELLA, C. (1996). *Le facce del parlare. Un approccio pragmatico all'italiano parlato*. Firenze: La Nuova Italia.

BERRETTA, M. (1994). Il parlato italiano contemporaneo. En Serianni, L. y Trifone, P. (eds), *Storia della lingua italiana. Vol. II. Scritto e parlato*, pp. 239–270. Torino: Einaudi.

BERRUTO, G. (1987). *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*. Roma: La Nuova Italia.

BERRUTO, G. (1999). Le varietà del repertorio. En Sobrero, A. (ed.), *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, pp. 3-36. Bari: Laterza.

BERRUTO, G. (1999). Varietà dialesiche, diastratiche, diafasiche. En Sobrero, A. (ed.), *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, pp. 37-92. Bari: Laterza.

BRONCKART, J.P. (2004). *Actividad verbal, textos y discursos. Por un interaccionismo socio-discursivo*. Madrid: Fundación Infancia y Aprendizaje.

- CALSAMIGLIA BLANCAFORT, H. y TUSÓN VALLS, A. (2007). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- CANEPARI, L. (1980). *Italiano standard e pronunce regionali*. Padova: Cleup.
- CANEPARI, L. (1999). *Manuale di Pronuncia Italiana*. Bologna: Zanichelli.
- CARTAGO, G. (2005). La lingua della canzone. En Bonomi, I., Masini, A., Morgana, S. (eds.), *La lingua italiana e i mass media*, pp.199-221. Roma: Carocci.
- CORTELAZZO, M. (2000). *Italiano d'oggi*. Padova: Esedra.
- COSTAMAGNA, L. (2000). *Insegnare e imparare la fonetica*. Torino: Paravia Mondadori.
- COVERI, L. (ed.). (1996). *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*. Novara: Interlinea.
- COVERI, L., BENUCCI, A., DIADORI, P. (1998). *Le varietà dell'italiano. Manuale di sociolinguistica italiana*. Roma: Bonacci.
- D'ACHILLE, P. (2003). *L'italiano contemporaneo*. Bologna: Il Mulino.
- DARDANO, M. (1994). Profilo dell'italiano contemporaneo. En Serianni, L. y Trifone, P. (eds.), *Storia della lingua italiana. Vol. II. Scritto e parlato*, pp. 343-430. Torino: Einaudi.
- DARDANO, M. (2000). *Apuntes del Seminario "Formazione dell'italiano contemporaneo"*. Maestría en Lengua y Cultura Italianas en Perspectiva Intercultural. Universidad Nacional de Córdoba: Facultad de Lenguas.
- DE MAURO, T. (ed.). (1994). *Come parlano gli italiani*. Firenze: La Nuova Italia.
- Enciclopedia Treccani [Online]. Recuperado de www.treccani.it/enciclopedia.
- JACHIA, P. (1998). *La canzone d'autore italiana 1958-1997. Avventure della parola cantata*. Milano: Feltrinelli.
- MAGRINI, C. (2005). La canzone in classe di italiano lingua straniera: un approccio operativo. *Studi Italiani – Estudios Italianos, I*, pp.71-81.
- SIBILLA, G. (2003). *I linguaggi della musica pop*. Milano: Bompiani.
- TELVE, S. (2008). Il modello linguistico orale / parlato nella canzone italiana contemporanea. *Annali on line dell'Università di Ferrara – Lettere, I*, pp. 139-167. Recuperado el 13 de setiembre de 2013 de <http://annali.unife.it/lettere/article/view/151/100>.

TESTA, E. (1997). *Lo stile semplice*. Torino: Einaudi.

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI FEDERICO II. (s.f.). *Corpora e Lessici dell'Italiano Parlato e Scritto (CLIPS)*. Recuperado el 28 de febrero de 2013 de <http://www.clips.unina.it>.

VOGHERA, M. (1992). *Sintassi e intonazione nell'italiano parlato*. Bologna: Il Mulino.

III. SITOGRAFÍA DE CANTANTES

BENNATO, E., www.bennato.net

CAPAREZZA, www.caparezza.com

CARBONI, L., www.lucacarboni.it

CRISTICCHI, S., www.simonecristicchi.it

FABRI FIBRA, www.fabrifibra.it

FRANKIE hi-NRG MC, www.frankie.tv

GUCCINI, F., www.francescoguccini.net

IL PARTO DELLE NUVOLE PESANTI, www.partonuvolepesanti.com

LIFTIBA, www.litfiba.net

LIGABUE, L., www.ligabue.com

MASINI, M., www.marcomasini.it

MONDO MARCIO, www.mondomarcio.net

MORO, F., www.fabriziomoro.net

NANNINI, G., www.giannanannini.com

NEGRITA, www.negrita.com

99 POSSE, www.novenove.it

PAGANO, P., www.facebook.com/peppe.pagano1

PUPO, www.pupo.tv

ROSSI, P., www.paolo-rossi.org

SILVESTRI, D., www.danielesilvestri.it

VENUTI, M., www.mariovenuti.com