

E insandus cantaus una cantzoni.
Aspetti linguistici
di un corpus di testi musicali rock e rap in sardo

Andrea Picchedda

(Università di Cagliari)

Abstract

This paper focuses on the analysis of a corpus made up of 69 rap, reggae and rock songs in Sardinian language of four Sardinian artists (Dr. Drer & CRC Posse, Kenze Neke, Menhir, Ratapignata). The aim of this work is to understand if the bands use their own dialect or a koinè. The examination of lyrics shows that these four bands line up to the features of their own dialect, but the language that they use presents also linguistic elements from other Sardinian dialects, from the Italian language and, especially in rap lyrics, from other languages.

Key Words – Sardinian language; lyrics; rap; rock

In questo contributo si analizzerà la lingua di un corpus di 69 canzoni rap, reggae e rock in sardo di quattro artisti isolani (Dr. Drer & CRC Posse, Kenze Neke, Menhir, Ratapignata) dal punto di vista fonetico, morfologico, sintattico, lessicale e testuale. L'obiettivo è comprendere se gli artisti impieghino la propria varietà di riferimento o se si servano di una koinè. Dall'esame dei testi emerge che i quattro artisti usano la varietà di sardo del proprio centro di appartenenza, ma si nota anche la presenza di elementi di altre varietà linguistiche sarde, italianismi e, soprattutto nei testi rap, inserti più o meno lunghi in altri codici.

Parole chiave – lingua sarda; lingua della canzone; rap; rock

1. Introduzione

La lingua sarda impiegata nella canzone “moderna” è un settore di studio assai poco esplorato: i contributi al riguardo, pur importanti, sono purtroppo ancora poco numerosi¹. Non deve destare meraviglia, perciò, se tra i *desiderata* espressi dai curatori del recente *Manuale di linguistica sarda* si invoca la necessità di svolgere degli studi approfonditi sui testi musicali (e, più in generale, sul sardo usato nei *mass media*) (Blasco Ferrer e Marzo 2017: 7).

Pur con la consapevolezza che una tematica vastissima qual è la lingua della canzone non può essere di certo esaurita entro l’esiguo spazio di queste pagine, in questo contributo si esaminerà un *corpus* di 69 canzoni di quattro fra i più importanti artisti che cantano in sardo, per cercare di dare parziale risposta alle seguenti domande: in quale sardo cantano gli artisti? Utilizzano una *koinè*² oppure il sardo del loro centro di origine? L’analisi coinvolgerà i livelli fonetico, morfologico, sintattico, lessicale e testuale, con un affondo sul plurilinguismo presente all’interno dei testi³.

Nel corso della trattazione, si useranno, in maniera sinonimica, le etichette di *popular music* in sardo e di canzone neodialettale sarda (o in sardo). Per *popular music*, concetto proveniente dagli studi di ambito musicologico ed etnomusicologico, peraltro di difficile definizione⁴, si intende un «campo musicale» (Fabbri 1994: 7) molto vasto e dai confini sfumati che ricomprende, fra le altre cose, «la canzone, il pop, il rock, la musica del cinema, della pubblicità» (Fabbri 1994: 7); con canzone neodialettale si intende, seguendo Coveri (1996: 134-142), quella produzione musicale in cui le parlate italo-romanze sono adoperate per fini artistici e non folkloristici.

1.1. I valori di utilizzo delle lingue locali in musica

Almeno per la produzione musicale italiana, è lecito pensare che l’italiano sia la scelta linguistica non marcata (rispetto alle lingue locali) non solo perché rappresenta il codice dotato di un maggiore prestigio sociolinguistico rispetto alle altre parlate italo-romanze, ma anche, a seguito del compimento del processo di italianizzazione e del raggiungimento della “medietà” linguistica, perché si tratta della lingua effettivamente parlata dalle generazioni più giovani (compresi quindi artisti e ascoltatori). L’accoglimento all’interno dei testi musicali di elementi marcati in diafasia, nei quali si può ricomprendere anche l’uso delle parlate locali (Scholz 1998: 67), rappresenta un tentativo di «trascendere quella medietà» attraverso la «ricerca di soluzioni più forti ed espressive» (Scholz 1998: 302). La soluzione dell’idioma locale rispetto all’italiano può essere ricondotta a due principali

¹ Sull’uso del sardo nella *popular music* (in particolare nel *rap*) da una prospettiva etnomusicologica si segnalano i lavori di Marco Lutz (2006, 2009 e 2012). Tra i contributi di taglio prettamente linguistico si ricordano le indagini di Blasco Ferrer (2012), Gargiulo (2007), Orrù e Manis (2018), Puddu (2013) e alcune tesi di laurea (es. Atzeni 2009-2010 e Atzeni 2014-2015).

² Per *koinè* qui si intende, seguendo Berruto (2003 [1995]: 191), «una varietà linguistica risultante da un compromesso tra le diverse varietà locali, per lo più mediante l’eliminazione dei loro tratti più peculiari e marcati». A differenza di altri contesti regionali come Veneto o Piemonte (Loporcaro 2013: 7, 104-106) in Sardegna nessuna varietà locale è riuscita a diventare la varietà alta per tutta l’Isola, complice soprattutto la secolare emarginazione del sardo dagli usi ufficiali e l’assenza di un unico centro in grado di estendere la propria influenza anche linguistica su tutta l’Isola, storicamente suddivisa fra i due “capi” gravitanti attorno alle due città principali, Sassari e Cagliari. In compenso, nel corso degli ultimi secoli, e in parte fino a oggi, due varietà hanno acquisito lo *status* di codici sovraregionali per alcuni usi “colti” (come la poesia e la predicazione ecclesiastica), che hanno avuto una qualche influenza sulle parlate locali: nella parte settentrionale della Sardegna il logudorese letterario; nella parte meridionale dell’Isola il campidanese generale, basato sulla parlata colta della città di Cagliari (Paulis 2001: 164-166).

³ Meriterebbero di essere approfonditi anche tutti quei fenomeni metrico-linguistici legati alla canzone in quanto genere testuale. In questa sede, saranno però tralasciati per ragioni di spazio.

⁴ Per un tentativo di problematizzazione della definizione di *popular music* si veda Middleton (1994 [1990]: 19-57).

ordini di motivi individuati da Coveri e Berruto (e ripresi, fra gli altri, da Sottile 2013: 38) e riassunti nella tabella sottostante.

| Valori di utilizzo della lingua locale in musica | | |
|--------------------------------------------------|---------------------------------|-------------------------------------------|
| (Coveri 1996: 138-139) | scelta endolinguistica | scelta extralinguistica |
| (Berruto 2006: 120) | valore espressivo/ludico | valore simbolico/ideologico |
| (Coveri 2012a: 111-112) | valore lirico/espressivo/ludico | valore simbolico/ideologico/antagonistico |

In primo luogo, le esigenze che spingono a impiegare la lingua locale sono di tipo endolinguistico, ovvero legate alla ricerca di soluzioni metriche e ritmiche più ampie e di sonorità inedite rispetto a quelle offerte dall'italiano. Si tratta di un utilizzo che Berruto ha definito di tipo espressivo/ludico e che Coveri, sulla base del primo, ha identificato con l'etichetta lirico/espressivo/ludico.

L'uso di un codice locale in musica può essere mosso anche da esigenze extralinguistiche, come la volontà di raccontare la realtà di appartenenza con la lingua della comunicazione quotidiana, al fine di ribadire la verità delle storie raccontate e, al contempo, di rivendicare la propria estraneità rispetto alla cultura ufficiale e di massa (Scausi 1996: 294-295). Questa valenza attribuita al codice locale in musica è stata variamente definita dalla tradizione degli studi italiana (Berruto parla di valore simbolico/ideologico, Coveri di valore simbolico/ideologico/antagonistico) e corrisponde al concetto di *resistance vernacular* coniato da Mitchell (2003)⁵.

Tendenzialmente, il valore lirico/ludico/comico di un vernacolo in musica si rinviene maggiormente nella produzione dei cantautori, mentre l'impiego di tipo simbolico/ideologico/antagonistico è più tipico degli artisti militanti i cui generi musicali gravitano attorno alla cultura *hip hop*, come *rap*, *reggae*, *raggamuffin*, *ska* e affini. Ovviamente, nulla vieta che avvenga anche l'inverso, con gruppi più accostabili al filone lirico/ludico/comico e cantautori nei cui testi è maggiormente ravvisabile il valore simbolico/ideologico/antagonistico. Nella canzone neodialettale italo-romanza i due valori non devono essere intesi come mutualmente esclusivi quanto piuttosto come gli estremi di un *continuum* (Grimaldi 2015: 81; Sottile 2020: 17): nella produzione di uno stesso artista potranno convivere in maniera non problematica entrambi i tipi di utilizzo dell'idioma locale, anche se magari uno dei due potrebbe essere quello prevalente. Per di più, una scelta linguistica fortemente marcata in diatopia potrebbe permettere di attribuire all'uso di una varietà locale in musica una sia pur parziale valenza identitaria, a prescindere dal filone cui l'artista può essere accostato⁶.

Inoltre, l'uso della varietà locale in musica, indipendentemente dal fatto che sia maggiormente di tipo lirico/ludico/comico o simbolico/ideologico/antagonistico, si carica spesso di un'ulteriore valenza che Sottile (2013: 39-41; 2020: 17) chiama «etnica». Il valore etnico si lega all'appropriazione identitaria (nel senso che Androutsopoulos e Scholz 2005: 175-195 attribuiscono a questo termine⁷) e scaturisce dall'impiego del

⁵ Con *resistance vernacular* Mitchell intende una lingua locale usata in musica come strumento di rivendicazione sociale, economica e politica.

⁶ Sulla valenza identitaria della parlata locale si rimanda a Sottile (2015: 103-118).

⁷ Per appropriazione, secondo i due studiosi, si intende l'adesione a un modello di cultura globale e il suo adattamento ai bisogni e alle necessità della comunità locale che lo acquisisce. Nel caso della *popular music* l'adattamento riguarda sia l'aspetto musicale sia l'aspetto linguistico.

materiale linguistico (e da tutto ciò che con esso viene veicolato), letterario e musicale che gli artisti attingono dalla tradizione. Attraverso la riscoperta delle origini e la condivisione di un “sentimento delle radici” (verrebbe da aggiungere *ca tieni*, per citare una canzone piuttosto conosciuta dei salentini Sud Sound System), la produzione musicale neodialettale ambisce spesso a presentarsi come un antidoto alle forze omologatrici della globalizzazione.

1.2. Cenni storici sullo sviluppo della canzone neodialettale in sardo

Coveri (1996: 134) considera convenzionalmente come data di avvio della stagione della canzone neodialettale il 1984, anno di pubblicazione dell’album *Creuza de m̃a* di Fabrizio De André, scritto e cantato interamente in genovese. Una scelta linguistica di questo tipo, per stessa ammissione del cantautore (Podestà 1996: 139-140), nasceva da una precisa esigenza di sperimentare nuove soluzioni metriche, espressive e contenutistiche. In effetti, è stato notato da più parti (Coveri 2012a: 98-99; Podestà 1996: 138-139) che nel genovese di *Creuza de m̃a* convivono forme arcaiche e moderne e persino parole dalla pronuncia inventata scelte esclusivamente per il loro suono.

Per quanto riguarda il contesto sardo, le prime incisioni *beat/rock* in sardo risalgono a circa un ventennio prima della data spartiacque del 1984 e sono il 45 giri dal titolo *Su twist de Giuannica* degli oristanesi Nuraghi (1962) e il 45 giri di debutto di un altro gruppo oristanese, i Barritas, intitolato *Cambale twist* (1964)⁸. Fra le esperienze precedenti alla neodialettalità si può menzionare poi la “svolta sarda” del gruppo *rock-beat* sassarese Bertas, avvenuta attorno alla metà anni Settanta con la stesura di *Badde lontana* (1974) sulla base di una poesia del poeta Antonio Strinna (1957).

L’avvio della stagione neodialettale in sardo coincide cronologicamente con l’approdo alla lingua sarda di uno degli artisti più noti a livello regionale: il cantautore nuorese Piero Marras, ancora in attività. Marras comincia la sua carriera solista attorno al 1973-1974 in italiano, per poi adottare il sardo a partire dall’album *Abbardente* (1985). La sua opera ha avuto un impatto di rilievo nella scena musicale isolana: tra i tanti meriti, si ricorda anche l’aver saputo imprimere la propria impronta nel panorama musicale sardo, ispirando artisti di spicco come i Tazenda, una delle formazioni più importanti della stagione neodialettale sarda⁹.

Dalla seconda metà degli anni Ottanta si assiste allo sviluppo della stagione neodialettale sarda, che prosegue fino a oggi, con la diffusione dell’uso del sardo nei generi più disparati: dal *rock-pop*, al *punk*, al *reggae-ska*, al *blues*, al *soul* al *rap*. Alcuni degli artisti più noti a livello regionale (e talvolta anche fuori dai confini isolani) che cantano in sardo, in maniera esclusiva o alternativamente all’italiano, sono i Tazenda (gruppo *ethno-pop-rock* sassarese, formatosi nel 1988), i Kenze Neke (formazione *ethno-rock* di Siniscola, in provincia di Nuoro, attiva dal 1989 al 2001), gli Istentales (gruppo *pop-rock* di Nuoro in attività dal 1995), i Ratapignata (gruppo *ska-reggae* cagliaritano attivo dal 1998 al 2018), Rossella Faa (artista *soul* originaria di Masullas, in provincia di Oristano, e attiva come solista dal 2003).

Assieme al *rock* in tutte le sue declinazioni, nei primi anni Novanta nasce anche il *rap* in sardo¹⁰: la prima incisione, il brano *In sa ia* dei Sa Razza (Iglesias), risale al 1990-1991 (Gargiulo 2007: 88; Lutz 2012: 350). Fra gli artisti più noti, tutti ancora in attività, si menzionano i cagliaritari Dr. Drer & CRC Posse (attivi dal 1991), i Balentia (originari di

⁸ Serreli (2021, 1: 22). Peraltro, l’utilizzo del gallurese precede di qualche anno quello del sardo: stando sempre a quanto scrive Serreli (2021, 1: 171-172), questo primato spetta all’aggeese Pino d’Olbia, che incise i primi pezzi in gallurese nel 1960 (*Lu cantu di lu banditu; cantendi in lu riu; Aiò... Aiò*).

⁹ Lo ammette Gino Marielli, chitarrista e autore dei testi della *band*, in un’intervista (<https://www.youtube.com/watch?v=3qgjtB_6qOI>, consultato il 16/07/2021).

¹⁰ La genesi e la diffusione del *rap* in Sardegna è ripercorsa da Lutz (2012: 349-366).

Mogoro, in Provincia di Oristano, e formatisi nel 1995), i Menhir (di Nuoro, in attività dal 1995) e Randagiu Sardu (*rapper* di Sanluri, centro del Cagliaritano, attivo dal 2008).

2. Analisi linguistica

2.1. Il *corpus* e il metodo

Nell'affrontare lo studio linguistico sul sardo della *popular music*, è emerso il problema della scelta di un campione di canzoni che potesse considerarsi realmente rappresentativo, peraltro già messo in luce da Sottile (2013: 13) nel suo volume sulla canzone neodialettale siciliana:

Proprio perché della canzone in dialetto non esiste una hit parade [a differenza di quanto accade per l'italiano], selezionarne un corpus per un'analisi linguistica è un'operazione piena di limiti e rischi. La scelta delle canzoni resta, infatti, arbitraria, parziale, affidata per lo più alle "conoscenze personali", al passa parola, alle incursioni, talvolta disorientanti, nella Rete, dove si trova di tutto, ma spesso senza la possibilità di discernere tra percorsi artistici costanti ed esperienze episodiche, sporadiche e, qualche volta, perfino casuali. Procedendo "per istinto", resta forte il rischio che le canzoni prescelte non costituiscano un campione veramente esaustivo, bensì parziale e comunque non adeguatamente rappresentativo dell'ampio "mercato" della canzone in dialetto, alimentato, in buona parte, dalle autoproduzioni.

Con la consapevolezza dei limiti che qualsiasi scelta comporta, si presenta di seguito il criterio di selezione adottato in questa sede. Il *corpus* è composto da 69 brani appartenenti a quattro artisti di riconosciuta importanza nella scena musicale isolana: Dr. Drer & CRC Posse, Kenze Neke, Menhir e Ratapignata. Per ciascuno di essi sono stati presi in considerazione due album, di cui sono state analizzate esclusivamente le tracce in cui il sardo fosse presente parzialmente o totalmente. Gli artisti sono stati scelti tenendo in considerazione due parametri: anzitutto, il genere musicale-testuale (cantato~rappato o rap~non-rap), in quanto è spesso il responsabile delle differenze nel modo di concepire il testo delle canzoni¹¹; in subordine, l'area linguistica di appartenenza. In base al genere musicale e all'area di appartenenza, i testi di Ratapignata sono considerati testi cantati di area campidanese, quelli di Kenze Neke testi cantati di area nuorese, quelli di Dr. Drer & CRC Posse testi *rap* di area campidanese e quelli di Menhir testi *rap* di area nuorese: occorre precisare che si tratta comunque di una classificazione semplificata e di fatto rigida rispetto all'effettiva composizione dei testi¹² che però ha il vantaggio di prestarsi in maniera tutto sommato efficace all'analisi del *corpus*. Si può aggiungere che tre dei quattro artisti in questione sono associabili maggiormente al filone di canzone neodialettale simbolico/ideologico/identitario (ossia ambedue i due gruppi *rap*, vale a dire Dr. Drer & CRC Posse e Menhir, e i Kenze Neke); i Ratapignata sembrano più accostabili al filone lirico/espressivo/ludico. Dal punto di vista cronologico, il *corpus* abbraccia circa due decenni

¹¹ Una delle differenze più macroscopiche fra i testi cantati e i testi rappati è il rapporto che si instaura fra testo linguistico e testo musicale. Nei testi cantati esso risponde alla cosiddetta "mascherina", l'intelaiatura metrico-accentuale basata sugli accenti musicali. Invece, i testi *rap*, grazie alla rinuncia della linea melodica, acquisiscono una libertà dalle costrizioni musicali quasi totale (e ad ogni modo impensabile per qualsiasi altro genere musicale). Sulla mascherina si rimanda ad Antonelli (2012: 33-35) e Zuliani (2018: 14-16); sul rapporto tra lingua italiana e musica a seconda dei diversi generi musicali si veda Antonelli (2012: 33-73); Cartago e Fabbri (2016 [2003]: 264-271); Scrausi (1996).

¹² All'interno del *corpus*, infatti, sono presenti sia delle canzoni *rap* in cui compaiono delle parti cantate (es. il ritornello di *Nugoro* dei Menhir o il ritornello di *S.A.R.D.* di Dr. Drer & CRC Posse) sia, viceversa, canzoni non-*rap* dove sono presenti delle parti rappate (es. *Non d'isco*, Kenze Neke).

di produzione musicale in sardo, 23 anni, per l'esattezza: dal 1992, anno della prima edizione di *Naralu! de uve sese*¹³ (Kenze Neke) al 2015, anno di pubblicazione di *Abissi* (Menhir).

Un secondo problema che è emerso – anche questo peraltro ben noto a chi si occupa di linguistica della canzone¹⁴ – è stato relativo alle fonti: nonostante molta della produzione musicale in sardo sia facilmente accessibile nei siti di *streaming* come YouTube e altre piattaforme, i testi curati dagli artisti sono spesso di difficile reperibilità (non solo sul *web* ma anche fra le pagine dei *booklet* che accompagnano i dischi) e non sempre affidabili dal punto di vista filologico. Perciò, una volta individuata la selezione di brani da studiare, si è preferito trascriverne i testi a partire dall'ascolto delle tracce audio, all'occorrenza rallentate rispetto alla velocità originale. Da ogni canzone è stata ricavata una doppia trascrizione: una fonetica, ottenuta su base uditiva e percettiva, e una normalizzata in base a Aa. Vv. (2019)¹⁵. In diversi casi la pronuncia poco chiara di certe parole ha reso difficile sia il loro riconoscimento dal punto di vista lessicale sia l'identificazione di alcune delle pronunce oggetto dell'analisi fonetica a seguire, anche a fronte di ascolti ripetuti. Buona parte delle incertezze di tipo lessicale è stata risolta grazie ai testi curati dagli artisti, mentre non è stato possibile, purtroppo, sciogliere alcune delle ambiguità foniche.

2.1. Fonetica e fonologia

2.1.1. Fonetica tra localizzazione e distopia

Un ascoltatore che abbia sufficiente conoscenza della variabilità diatopica del sardo può accorgersi senza difficoltà che assai spesso gli artisti che cantano in sardo nei generi di *popular music* usano la parlata del proprio centro di riferimento. In effetti, svolgendo un'analisi fonetica sulle trascrizioni dei testi del *corpus*, questa impressione pare essere tutto sommato confermata, anche se sarebbe meglio dire che ognuno dei quattro artisti del *corpus* si serve della propria varietà di sardo di riferimento come base linguistica. Si parla più propriamente di base linguistica e non di varietà linguistica *tout court* perché, sottoponendo i testi a un esame a grana fine, si notano delle oscillazioni verso varietà di sardo «distopiche», nel senso che Sottile (2014: 494) dà al termine¹⁶, oltre che una propensione all'impiego di italianismi (riscontrabili a tutti i livelli di analisi) e di altri forestierismi.

Nei testi di Dr. Drer & CRC Posse si notano diversi casi (49 casi su 326 totali, con un rapporto del 15%) di rotacizzazione della -T- latina scempia intervocalica, tratto considerato tipico della parlata cagliaritano: es. «me[r]a 'me[r]a in prus, amigu miu, teni passèntzia» (x2) 'molto molto in più, amico mio, abbi pazienza' (*Arruolamentu*); «Custa est sa CRC, s'intendi[r] oindii» (x4) 'Questa è la CRC, si sente oggiogiorno' (*Sa presentada*). Nel *subcorpus* Ratapignata questo tipo di evoluzione non è stato riscontrato: in tutti i 463 casi rilevati -T- viene realizzata come una fricativa dentale sonora. Quanto al mantenimento della -N- e della -L- scempia intervocalica all'interno di parola, nei testi di Ratapignata si mantengono inalterate in tutti i casi (la -N- viene prodotta come una nasale alveolare [n] in tutti gli 181 casi rilevati, mentre la -L- viene realizzata in tutti gli 86 casi rilevati come una laterale alveolare [l]). Sul mantenimento di -N- si può ipotizzare

¹³ L'album è stato pubblicato per la prima volta nel 1992; l'edizione esaminata in questa sede è però quella rimasterizzata del 2005. Rispetto all'originale (9 tracce), l'edizione del 2005 presenta due in tracce in più, delle quali una (*M'agradat*) è parte integrante del *corpus*.

¹⁴ Per esempio: Antonelli (2012: 77); Coveri (2012b: 76); Paternostro e Sottile (2014: 21-22); Telve (2012: 18-19 nota 15).

¹⁵ Per comodità di analisi (soprattutto sintattica), è stato ritenuto opportuno dotare le trascrizioni di un'adeguata punteggiatura. I titoli delle canzoni e degli album citati, riportati in corsivo, rispettano la grafia originale degli artisti. Il *corpus* si trova nell'*Appendice* di Picchedda 2020-2021.

¹⁶ Sottile definisce "distopiche" le varietà dialettali impiegate nei testi di canzone diverse da quelle di riferimento degli artisti.

che sia sorretto anche dalla varietà di riferimento del cantante e autore dei testi (Lele Pittoni, originario di Villasalto, dove il fenomeno della nasalizzazione e della caduta di *-n-* è assente¹⁷); quanto al mantenimento di *-L-*, considerando che la parlata di Villasalto partecipa allo sviluppo di *-L-* in [R], è difficile dire se i testi riflettano il rifiuto da parte dell'artista verso un tratto "rustico" o l'avvenuta sostituzione di [R] con [l] rafforzata nella parlata ordinaria¹⁸. Nel *subcorpus* Dr. Drer & CRC Posse, a fronte del mantenimento in gran parte dei casi di *-N-* e *-L-* intervocaliche, compare qualche sporadico esito delle parlate di tipo «campidanese centro-occidentale» (Viridis 1988: 906), come la caduta della *-N-* intervocalica e la conseguente nasalizzazione delle vocali contigue (il 4% dei 202 casi totali; es.: «ma est [ū] arregalu po chini ddu fait» 'ma è un regalo per chi lo fa' *Boga sa manu*) e la labializzazione (e in qualche caso addirittura il dileguo) della *-L-* scempia intervocalica (9% dei 56 casi totali; es.: «Biu totu is co[β]oris de sa terra nosta» 'Vedo tutti i colori della nostra terra' *In sa terra mia*; «Poi càstiat in artu, a susu in su c[ew]») 'Poi guarda in alto, al cielo' *S'arriu*). La presenza di questo come altri tratti del campidanese di tipo centroccidentale si potrebbe ricondurre alle origini familiari del *rapper* Dr. Drer, peraltro autore dei testi: i suoi genitori sono originari di Guspini e San Sperate, centri che, appunto, rientrano nell'area del campidanese centroccidentale¹⁹. La scelta di forme extracittadine potrebbe corrispondere allo sfruttamento da parte di Dr. Drer di una delle varietà sarde presente nel proprio repertorio linguistico individuale, per i motivi che possono essere i più diversi: metrico-ritmici per quanto riguarda i fenomeni che comportano la caduta consonantica, come la nasalizzazione o certi esiti della laterale scempia intervocalica; oppure, più semplicemente, eufonici.

In ambedue i *subcorpora* cagliaritari il tratto "distopico" rispetto alla varietà di Cagliari (centro di origine/riferimento di entrambi i gruppi) maggiormente presente è la metatesi o l'assimilazione della *-r-* preconsonantica²⁰: nel *subcorpus* Dr. Drer & CRC Posse le metatesi e le assimilazioni di *-r-* preconsonantica raggiungono il 53% dei casi totali (124), mentre nel *subcorpus* Ratapignata addirittura il 78% (111 su 143). Esempi: «ci[k]endi a pe[ðr]a furriada su chi tennis» 'cercando disperatamente ciò che hai' (*Arrumbulada*, Ratapignata); «ndi 'essint fintzas is mo[t]us de asuta 'e terra» 'fuoriescono persino i morti da sottoterra' (*E la chiamano democrazia*, Dr. Drer & CRC Posse); «Su pipiu ascu[t]endi spantau e citiu» 'Il bambino, ascoltando stupito e zitto' (*S'arriu*, Dr. Drer & CRC Posse); «Si fuit, sa[t]at, si-nci scudit» 'Scappa, salta, sbatte' (*Sighi sighi*, Ratapignata).

Non si rileva infine in nessuno dei due *subcorpora* campidanesi la palatalizzazione delle consonanti velari di fronte a vocale *a* (es. cagl. ['k'a:ni] 'cane' per *cani*), una delle caratteristiche fonetiche peculiari del sardo parlato a Cagliari (Viridis 1978 § 18; Mereu 2019: 79-80), ma fortemente stigmatizzata dagli stessi cagliaritari (Mereu 2019: 148-149; Rattu 2015-2016: 162-163). L'eccessiva marcatezza diastratica e diafasica verso il basso di questo tratto potrebbe spiegarne l'assenza nei testi.

Nel *subcorpus* Kenze Neke il mantenimento delle occlusive *-P-*, *-T-*, *-K-* scempie intervocaliche, tratto fonetico che contraddistingue le parlate di tipo «nuorese settentrionale» (Viridis 1988: 906-908) rispetto al resto delle varietà sarde, è maggioritario

¹⁷ Pittoni lo rivela in un'intervista (<<https://www.lacanas.it/novas/2012/la-sardegna-in-levare-dei-ratapignata/>>, ultimo accesso il 23/12/2021).

¹⁸ Viridis (2013: 179) segnala che in molti centri la vibrante uvulare, diastraticamente marcata verso il basso, sia in corso di sostituzione con la laterale rafforzata.

¹⁹ Dr. Drer (alias Michele Atzori) lo afferma in un'intervista rilasciata per LàcanasTv (<<https://www.youtube.com/watch?v=JzcuVdJ65og>>, consultato il 20/11/2021), ma lo rimarca anche nel brano *In domu*: «Casteddaju e de arratza campidanesu, sparadesu, guspinesu, campidanesu 'e mesu».

²⁰ A differenza di molte parlate campidanesi extracittadine, nel cagliaritano la /r/ preconsonantica tendenzialmente non si assimila alla consonante precedente né subisce metatesi, anche se non manca qualche eccezione come, p. es., cagl. ['trət'uzu] per *tortus* 'storti' (Viridis 2013: 178).

e si registra nell'81% dei 643 casi (es. «dae [k]ando est intra[t]u su lo[k]u at ca[k]a[t]u» *Ass'andira*). Nel 17% dei casi (= 107 casi) -P-, -T-, -K- subiscono la lenizione (es. «Petzi sa limba mi s'est sarva[δ]a» 'Mi si è salvata solo la lingua' *Bette monkey*; «chi los fa[y]a[δa] meditare» 'perché li faccia meditare' *Chin sas armas o chin sas rosas*), che si verifica quasi esclusivamente all'interno di parola, e in quasi un terzo dei casi (29 casi su 107) a carico delle desinenze dei participi passati o degli aggettivi di origine participiale. I casi di lenizione, poiché sembrano essere indipendenti dall'esigenza di rima perfetta (rimano tranquillamente fra loro forme con lenizione e forme prive, come *parti[t]u-fui[δ]u* nel brano *Kenze Neke*), si potrebbero interpretare come tentativi di "logudoresizzare" la lingua, vale a dire di avvicinarla alla lingua utilizzata in poesia. Nel restante 2% dei casi si ha il dileguo dell'occlusiva sorda originaria, che riguarda la -T- nella desinenza dei participi passati maschili; i casi sono concentrati soprattutto in *Su balente*, che reca un testo d'autore²¹ (es.: «Che un'istratzu so torr[aw] / in d-unu trèmene fer[iw]») 'Sono ridotto a uno straccio, ferito a un costato' *Su balente*), ma non manca qualche sporadico caso in *Brinca*, canzone interamente composta dal gruppo (es. «tropu sinnos at lass[aw]») 'ha lasciato troppi segni' *Brinca*).

Dal punto di vista del trattamento delle occlusive -P-, -T-, -K- scempie intervocaliche, i testi del *subcorpus* Menhir mostrano un allineamento quasi totale alla parlata locale, il nuorese «centro-occidentale» (Virdis 1988: 909): le consonanti -P- e -K- si mantengono salde nella quasi totalità dei casi (914 su 916) e la -T- rimane salda nelle desinenze verbali di III PS e in posizione iniziale in fonosintassi (es.: «mi fa[k]e[te] essire in fora su [k]i m'intendo in su [k]oro» 'mi fa uscire fuori ciò che sento dentro il cuore' *Traballande*), anche se non manca qualche oscillazione sporadica (es. «zoga[δa] chin sa vida anzena, li piaghet a cumandare» 'gioca con la vita altrui, adora comandare' *Pro su dinare*); le lenizioni di -T- (107 su 479 casi) si trovano quasi esclusivamente all'interno di parola (es. «in custu caminu pre[δ]ozu mi-che peso a cada ruta» 'in questo cammino pietroso mi rialzo dopo ogni caduta' *Su pesu de sas curpas*; «in custa manna famillia sarda de fra[δ]es» 'in questa grande famiglia sarda di fratelli' *Iscola orizionale*), mentre il dileguo di -T- originaria interessa soltanto le uscite -ÀTU, 'ITU e -ÌTU dei participi passati maschili e gli aggettivi tratti da questi (es. «mama de chie est nàsch[ju] pàsch[j] e crèsch[ju] inoghe» 'mamma di chi è nato e cresciuto qui' *Nugoro*; «in sonnu su sole m'at cunfid[aw] chi ses incue» 'in sonno il sole mi ha confidato che sei lì' *Pasa in pache*).

Un'altra caratteristica delle parlate di tipo nuorese è il mantenimento delle occlusive sonore -B-, -D-, -G- scempie intervocaliche latine, sia pure come [ɣ, β, δ] (Wagner 1984 [1941] §§ 121-122; Pittau 1972 §§ 67, 73, 74, 88). Il mantenimento di -B-, -D-, -G- sia all'interno di parola che in fonosintassi è maggioritario in ambedue i *subcorpora* Kenze Neke e Menhir, seppur con percentuali diverse: nei testi di Kenze Neke in 108 casi su 192, con un rapporto del 56% sul totale (es. «E achirra-li ambas pe[δ]es» (x2) 'E afferragli entrambi i piedi' *Brinca*; «Viva su [v]inu [δ]e sa Sardinnia» (x3) 'Viva il vino della Sardegna' *Una cuppa de cannonau*); nei testi di Menhir in 314 casi sui 353 totali, pari all'89% (es. «ti-lu [δ]epo pro sos durches amentos de pitzinnia» 'te lo devo per i dolci ricordi dell'infanzia' *Nugoro*; «ponen manos in totu[β]e, imbentande lezes infames» 'mettono le mani ovunque, inventando leggi infami' *Pro su dinare*). A differenza di quanto accade per il trattamento delle occlusive sorde scempie intervocaliche, è possibile che i casi di dileguo delle corrispondenti sonore non siano un tentativo di elevare il registro mediante l'avvicinamento alla lingua poetica, bensì il riflesso dell'influenza fonetica esercitata dalle varietà logudoresi sulle parlate di area nuorese, peraltro già notata da

²¹ Il testo è un componimento poetico di Salvatore Nuvoli nella varietà sarda di Nuoro, dove si verifica il dileguo della consonante dentale -T- originaria nelle uscite dei participi passati.

Wagner (1984 [1941]: § 121 e §§ 491-492)²². Per la caduta delle occlusive sonore in fonetica sintattica, invece, oltre all'influsso delle parlate logudoresi bisognerà chiamare in causa anche le esigenze metriche: la caduta di una consonante intervocalica può consentire la sinalefe delle due vocali entrate a contatto a seguito del dileguo.

Nel *subcorpus* Kenze Neke, l'esito fricativo [θ] dei nessi latini CJ, TJ, tipico dell'area nuorese (Viridis 1988: 907-908), è minoritario (2 casi su 11: «su minutu a los ta[θ]are» 'i minuti per saziarli' *Chin sas armas o chin sas rosas*; «a mesu de un'impastu 'e pe[θ]a bia» 'per mezzo di un impasto di carne viva' *Tribulios*), mentre prevale quello logudoresizzante [t]. Nel *subcorpus* Menhir in tutti i casi (27 sui 27 totali) si riscontra l'evoluzione in [t] dei nessi latini CJ, TJ e ciò riflette il completamento della sostituzione di [θ] con [t] nella parlata di Nuoro (es.: «ca una vida 'e [t]eracu est che una vida in presone» 'perché una vita da servo è come una vita in prigione' *Traballande*; «Sa bida in bidda, chi si pesat a manzanu chi[t]o» (x4) 'la vita in paese, [di] chi si alza la mattina presto' *Sa bida in bidda*)²³.

Nel *subcorpus* Kenze Neke la caduta di F- iniziale intervocalica, caratteristica delle parlate di tipo nuorese (Viridis 1988: 907-908) ma non in quella di Nuoro (Wagner 1984 [1941] §§ 142-145), è presente ma non ha una frequenza elevatissima: infatti, ricorre in poco meno di un terzo dei casi (17 su 54): es. «Solu noja ['eke 'umu]» (x2) 'Solo noia, sbornia e fumo' (*Prusu a fundu*); «pro ['aker] valere su nostru ideale» (x2) 'per far valere il nostro ideale' (*Zente*)). Poiché – è bene tenerlo presente – la caduta di una consonante intervocalica può consentire la sinalefe tra due vocali contigue, è probabile che l'artista sfrutti, a seconda delle esigenze metrico-ritmiche, ora la caratteristica della varietà locale ora quella “distopica” di tipo logudoresizzante-pansarda. Nel *subcorpus* Menhir invece la *f*- iniziale fra due vocali si mantiene salda (come [f] o sonorizzata in [v]) in tutti i 107 casi rilevati, coerentemente alle abitudini locutorie locali.

In entrambi i *subcorpora* nuoresi è stato rilevato il sostanziale mantenimento del nesso latino -RJ-, peculiare delle parlate di tipo nuorese (Pittau 1972 § 89; Wagner 1984 [1941] § 240.). Mentre nel *subcorpus* Menhir il mantenimento si registra in tutti gli 11 casi rilevati (es. «Como chi apè[rj]o sa bentana de domo e pòmpio in foras» 'Adesso che apro la finestra di casa e guardo fuori' *Nugoro*; «Sa vida in bidda non colat si impè[rj]os non mi chirco» (x4) 'La vita in paese non passa se non mi do da fare' *Sa bida in bidda*), nel *subcorpus* Kenze Neke l'unica eccezione sulle 13 occorrenze conferma comunque la conservazione di -RJ- come tale: si trova infatti in un testo non composto dal gruppo di Siniscola, bensì in un testo letterario («S'intu[ldz]u apòstulu de su Sennore» 'L'avvoltoio apostolo del Signore', in *A Nanni Sulis*, di Peppino Mereu), dove l'evoluzione logudoresizzante di -RJ- in [ldz] è stata mantenuta come tale nell'esecuzione cantata.

2.1.2. *Tratti fonetici destrutturati*

Sulla scorta di Roberto Sottile, con tratti “destrutturati” s'intendono quelle forme linguistiche «caratterizzate [...] da un significativo allontanamento dalla grammatica del dialetto» (Sottile 2014: 494). I tratti fonetici destrutturati rilevati sono attribuibili principalmente alla pressione che l'italiano esercita sul sardo. Presente in tutti e quattro i

²² Almeno per il *subcorpus* Menhir le forme che presentano la caduta delle occlusive sonore latine intervocaliche sono le stesse in uso nel sardo parlato a Nuoro, documentate da Pittau (1972): ad esempio, il pronome personale *deo* 'io' (Pittau 1972: § 73) in «Cando canto [de' ɔ], totus inoghe bos chèrio» 'Quando canto vi voglio tutti qui' (*Sa bida in bidda*); l'appellativo *nue* 'nube' (Pittau 1972: § 67) in «pasa tranquillu in cussu biancu letu de ['nue]» 'Riposa tranquillo su quel bianco letto di nuvole' (*Pasa in pache*); nelle voci del verbo *biere* 'vedere' (Pittau 1972: § 176), come in «Non bi la faco prus a ['biere] su sardu afundare a bellu a bellu in sa pobertade» 'Non ce la faccio più a vedere il sardo affondare lentamente nella povertà' (*Sardinia*).

²³ A Nuoro la sostituzione di [θ] con [t] è documentata già nella prima metà del Novecento da Wagner (1984 [1941]: 168) e, nella seconda metà del secolo, da Pittau (1972 § 26).

subcorpora è la pronuncia dentale ([d]) dell'occlusiva retroflessa sonora (/d/), uno dei fenomeni più noti dell'italianizzazione fonetica del sardo (Gaidolfi 2017: 479-480; Putzu 2011: 195); le differenze fra i vari *subcorpora* sono comunque notevoli: tra le due situazioni estreme, quella del *subcorpus* Dr. Drer & CRC Posse in cui le pronunce retroflesse sono assenti (75 casi su 75 di pronunce dentali) e quella del *subcorpus* Menhir in cui si ha nel 95% dei 163 casi il mantenimento della pronuncia retroflessa, si collocano i *subcorpora* Ratapignata con un'esigua percentuale di pronunce cacuminali (4 su 131 casi, il 3%) e il *subcorpus* Kenze Neke, dove le pronunce retroflesse rimangono maggioritarie (156 casi su 207 di pronunce retroflesse²⁴).

Rilevabile esclusivamente nei due *subcorpora* campidanesi è l'innalzamento delle vocali medie *e*, *o* per opera delle vocali *-i*, *-u* «secondarie»²⁵, fenomeno dovuto alla pressione dell'italiano regionale sul sardo rilevabile «nei parlanti più giovani e urbani, che hanno come codice primario l'Italiano Regionale di Sardegna e solo successivamente apprendono il Sardo» (Viridis 2015: 27). Il fenomeno è stato rilevato soltanto nel *subcorpus* Dr. Drer & CRC Posse in 29 casi su 499 totali, pari al 6% del totale (es. «Su m[e]ri est imbrollioni e tenit custu vitziu» 'il padrone è imbroglione e ha questo vizio' *Cosa bella frisca*; «nieddus a manca, gr[o]gus a s'atra manu» 'neri a sinistra, gialli a destra' *S'arriu*); è invece assente nel *subcorpus* Ratapignata.

2.2. Morfologia e sintassi

Si incontrano caratteristiche delle parlate locali di riferimento degli artisti anche in altri livelli di analisi. Dando uno sguardo alla morfologia verbale, si notano nei due *subcorpora* Dr. Drer & CRC Posse e Ratapignata forme tipicamente cagliaritane come *dongu* 'do' e *pongu* 'metto' (es. «chi mi naras ca: "La' ca ti-ddu **dongu**"» (x4) 'che mi dici: «Guarda che te lo do»' *La' ga ti ddu dongu*, Ratapignata; «deu nci **pongu** su coru candu àrtziu in su palcu» 'io ci metto il cuore quando salgo sul palco' *Sa presentada*, Dr. Drer & CRC Posse); allo stesso modo, nei *subcorpora* Menhir e Kenze Neke compaiono le desinenze del gerundio presente differenziate per coniugazione verbale, ossia in *-ande* (I), *-ende* (II) e *-inde* (III), tipiche dell'area nuorese (ma ricorrenti anche in diverse varietà «arborensi» e di tipo «campidanese ogliastrino e barbaricino»²⁶), come in «e sèmpere **faghende** abarras die die incurbau / **sudorande** in suta 'e su sole, ses istracu de marrare» 'e rimani tutto il giorno curvo a lavorare / sudando sotto il sole, sei stanco di zappare' (*Traballande*, Menhir) e in «Annos meses, dies sun **colande** / e sa vida a mie nudda m'est **dande**» 'Stanno passando anni, mesi e giorni / e la vita a me non sta dando nulla' (*Prusu a fundu*, Kenze Neke).

A fianco ai tratti della morfologia verbale locali ne compaiono anche di distopici. Per esempio, nel *subcorpus* Kenze Neke compaiono le desinenze dei participi passati "logudoresizzate", con la lenizione dell'occlusiva dentale intervocalica (es. «Sàmbene chi su tempus no at mai firma[ð]u» anziché un atteso *firma[t]u* 'Sangue che il tempo non ha mai fermato' *Boghes de pedra*). Un altro esempio che si può fare riguarda il participio passato di *biere/biri* 'vedere' nei *subcorpora* Dr. Drer & CRC Posse e Menhir, nei quali compare il più delle volte con la forma distopica *biu* tipica del campidanese generale al posto al posto delle rispettive varianti cagliaritana *bistu*²⁷ e nuorese *bidu*²⁸ (es. «Apu **biu**

²⁴ Va precisato che in diversi casi è risultato difficile percepire chiaramente l'effettiva pronuncia cacuminale di tali consonanti e che i casi ambigui sono stati conteggiati fra le realizzazioni dentali.

²⁵ La definizione è di Loi Corvetto (2015 [1982]: 48).

²⁶ Le etichette «nuorese», «campidanese barbaricino», «campidanese ogliastrino» e «arborensi» sono mutuamente, come sempre da Viridis (1998: 905-907).

²⁷ Pisano (2007: 123); Rattu (2013: 154).

²⁸ Pisano (2007: 123); Pittau (1972 § 176).

sa genti fuendi-sì) ‘Ho visto la gente andarsene’ *Apu biu (in su palcu) (remix)*, Dr. Drer & CRC Posse; «ca non t’amus mai cagau, intesu, mai **biu**» ‘ché non ti abbiamo mai cagato, sentito, mai visto’ *Iscola orizinale*, Menhir). Talvolta, capita che la distopia sia dovuta a una citazione intertestuale, pratica diffusissima nei testi *rap*²⁹, come in *Apu biu (in su palcu) (remix)* di Dr. Drer & CRC Posse, in cui, in «sighi-mì imoi! curre, curre curre curre a ti cambiare / sighi-mì imoi! Su ragga in sardu immoi depis baddare» ‘Seguimi adesso! Corri, corri, corri a cambiarti / Seguimi adesso! adesso devi ballare il ragga in sardo’, si riconosce la citazione alla celebre canzone dei Barritas *Cambale twist* («Curre curre a ti cambiare»).

Fra i fenomeni sintattici più notevoli del *corpus* compare l’anastrofe, considerata «quasi un tic» della canzone italiana (Fiori 2003: 38) ma presente anche in altre tradizioni di canzone neodialettale³⁰. L’inversione “poetica” dell’ordine sintattico è presente in abbondanza in tutto il *corpus* e interviene per esigenze metriche o di rima, come del resto avviene nella canzone italiana e in quella neodialettale; trattandosi anche di una delle caratteristiche della lingua poetica, nei testi di canzone può rispondere al contempo alle esigenze metriche e all’elevazione del registro³¹. Poiché il sardo è dotato di una «vasta accessibilità del ramo sinistro (in termini generativisti) della struttura frasale» (Viridis 2003: 8), l’anastrofe “poetica” e la *mise en relief* di un elemento della frase tendono spesso a confondersi fra loro. È quanto avviene, per esempio, nel caso del predicato nominale rispetto alla copula (come in «**Marigosu** est su ’uconi» ‘Il boccone è amaro’ *Marigosu*, Ratapignata) oppure del participio passato o il gerundio del verbo lessicale rispetto all’ausiliare nei tempi composti (es. «**Fusiladu** t’an» ‘Ti hanno fucilato’ *Kenze neke*, Kenze Neke).

Due casi particolari di anastrofe riguardano gli aggettivi possessivi e di relazione, che di norma seguono sempre il sostantivo al quale si riferiscono (Puddu 2008: 161; Wagner 1997 [1950]: 336 e 360-361). Nel *corpus* si rinvengono numerosi casi di anteposizione rispetto al nome: «Sas **bostras** bases, sas **bostras** armas, sas **bostras** bombas tzacade-bos-las a culo!» ‘Le vostre basi, le vostre armi, le vostre bombe ficcatevele in culo!’ (*Amerikanos a balla ki bos bokene*, Kenze Neke); «inue ’idias intrare sos **birdes** militares» ‘dove vedevi entrare i verdi militari’ (*Ammenta*, Kenze Neke); «ca s’arrima in sardu est sa **nosta** curtura» ‘perché la rima in sardo è la nostra cultura’ (*Dammi una mano*, Dr. Drer & CRC Posse); «Istringo in manu una **betza** fotografia de jaju meu» ‘Stringo in mano una vecchia fotografia di mio nonno’ (*Emigraos*, Menhir); «chin su walkmen allutu e s’ùrtima **mea** cantone noba» ‘con il walkman acceso e la mia ultima canzone’ (*Nugoro*, Menhir); «po unu **bonu** fueddu, un’atru sètiu» ‘per una buona parola, un altro assetto’ (*Sighi sighi*, Ratapignata).

2.3. Lessico

Il lessico del *corpus* si muove fra “tradizione” e “innovazione”, come avviene peraltro in altri contesti di canzone neodialettale italo-romanza³². Seguendo Sottile (2013: 148), anche per i testi spogliati la compresenza in uno stesso testo di arcaismi e innovazioni non sembra stridente, dal momento che andrebbe letta come «la riproposizione fedele del patrimonio lessicale a disposizione dei parlanti» secondo l’uso quotidiano e spontaneo.

Se attraverso l’anastrofe “poetica” emerge il tentativo di elevare il tono (per esempio, attraverso forme riscontrabili nella poesia tradizionale), l’analisi del lessico rivela anche il movimento inverso, ossia l’abbassamento del registro attraverso l’impiego del

²⁹ Scholz (1998: 268-273) e Scholz (2005: 197-219). Riguardo al *corpus* se ne parlerà nel paragrafo 2.4.3.

³⁰ Per esempio in siciliano, per il quale si veda Sottile (2013: 142).

³¹ Wagner (1997 [1950]: 354-361). Si consideri che, storicamente, «il sardo interferito dall’italiano» sia nella sintassi che nel lessico «gode [...] di un certo prestigio anche in poesia, purché si tratti di opzioni stilistiche consapevoli da parte di poeti competentemente sardofoni e non tentativi maldestri di apprendenti e *semispeaker*» in quanto è considerata un «accettabile “innalzamento”» del sardo (cit. Calaresu e Pisano 2017: 211-212).

³² Per tre *corpora* rispettivamente in veneziano, torinese e napoletano si veda Scholz (1998: 100, 146 e 213); per il siciliano si veda Sottile (2013: 148-149), per il salentino Grimaldi (2015: 77-78).

turpiloquio e dei giovanilismi. L'ampia escursione diafasica che ne consegue rimane tuttavia confinata al solo livello del lessico; perciò, si possono estendere anche al *corpus* considerato le osservazioni avanzate da Antonelli (2012: 153) sul fatto che, nella lingua della canzone, la sfera lessicale è il livello linguistico nel quale si concentra maggiormente la trasgressione linguistica.

Circa le scelte lessicali della *popular music* in sardo, in diverse occasioni Blasco Ferrer ha osservato che, in particolare nei testi *rap*, fosse presente la ricerca di forme più schiettamente sarde rispetto alla poesia "elevata", la quale, spesso e volentieri, soprattutto per le voci di media frequenza, propende per l'italianismo al posto del corrispettivo sardo³³. Dall'esame dei testi spogliati, in effetti, questa ricerca viene rilevata (sebbene non sia l'unica direzione verso la quale si muove il lessico del *corpus*), e non solo nei *subcorpora rap*; pare comunque acquisire maggiormente forza soprattutto in quei settori del lessico in cui la rilessificazione in senso italiano è particolarmente avanzata³⁴, come i nomi di parentela, i nomi dei colori provenienti da etimi diversi rispetto ai corrispondenti italiani e i nomi dei mesi e delle stagioni: es. «porta **ajaja**, **sorresta**, **netixedda** e **gopai**, / su **fradili** de babbu, sa genti 'e su mercäu» 'porta la nonna, la cugina, la nipotina e il compare / il cugino di papà, la gente del mercato' (*E la chiamano democrazia*, Dr. Drer & CRC Posse); «**grogga**, lisa sa prama meda sica» 'gialla, liscia la palma molto secca' (*Sonu 'e magasinu*, Ratapignata); «preneus sa pratza cun totu cantus is coloris de **beranu**» 'riempiamo la piazza con tutti quanti i colori della primavera' (*In sa terra mia*, Dr. Drer & CRC Posse); «unu giardinu galanu inue sèmpere est **beranu**» 'un giardino grazioso dove è sempre primavera' (*Pasa in pache*, Menhir). Nel *corpus* non sono presenti in nessun caso gli italianismi corrispondenti, come *nonna*, *cugina*, *cuginu*, *nipotedda*, *giallu* o *primavera*.

Una classe lessicale che può essere interessante analizzare nel *corpus* è la toponimia, per almeno tre motivi. Il primo è l'alta frequenza con cui appare nei testi. Il secondo è data dalla funzione identitaria di cui si carica la toponimia locale nella canzone neodialettale, ma non solo³⁵. Il terzo è la tendenza, nella lingua parlata, all'affiancamento, quando non alla sostituzione vera e propria, dei nomi italiani dei centri abitati a quelli sardi³⁶. I toponimi sardi compaiono in tre *subocorpora* su quattro (Dr. Drer & CRC Posse, Kenze Neke, Menhir), con una particolare concentrazione nei testi dei due artisti *rap*. Nei testi *rap* la presenza dei toponimi si lega alla pratica linguistica che Scholz (2005: 139 e 145-148) indica come «localizzazione», cioè l'esibizione del legame che i *rappers* hanno con i luoghi d'origine o del vissuto attraverso la loro menzione. La localizzazione ha una funzione identitaria, perché è uno dei due modi attraverso i quali gli artisti ribadiscono l'attaccamento al luogo d'origine in opposizione alle spinte omologatrici della globalizzazione (Sottile 2015: 106-107). Nei testi di Dr. Drer & CRC Posse sono frequenti i riferimenti a *Casteddu* 'Cagliari' («custu est su ragga nostu **casteddaju**» 'questo è il nostro ragga cagliaritano' *Sa presentada*; «de **Casteddu** feus raggamuffin» 'da Cagliari facciamo raggamuffin' *S.A.R.D.*), così come nel *subcorpus* Menhir si nomina di frequente *Nùgoro* 'Nuoro', cui peraltro è dedicata interamente l'omonima canzone (es. «Custa est pro **Nùgoro**, mama de cada cantone chi scrio» 'questa è per Nuoro, madre di ogni canzone che scrivo' *Nugoro*; «Pro custu in **Nùgoro** gherramus pro balanzare una zorrònada» 'per questo a Nuoro combattiamo per guadagnarci la giornata' *Sa bida in bidda*). Dal punto di vista formale i toponimi sardi compaiono nella gran parte dei casi con le forme locali (es. *Santu Sparau* 'San Sperate' e *Dèximu* 'Decimomannu' in «dda ant preparada in **Dèximu** e **Teulada**» 'l'hanno preparata a Decimo e Teulada' *Cosa bella frisca*, Dr. Drer & CRC Posse

³³ Blasco Ferrer (2012: 256) e Blasco Ferrer e Ingrassia (2009: 227-228).

³⁴ Sul tema la bibliografia è, al momento, abbastanza scarna. Uno dei pochi contributi è senz'altro Gaidolfi (2017: 485-491).

³⁵ Si veda Sottile (2015: 106-118).

³⁶ Anche in questo caso si rimanda a Gaidolfi (2017: 490).

e in «aràngiu che aràngiu bellu 'e **Santu Sparau**» 'arance buone come quelle di San Sperate' *In sa terra mia*, Dr. Drer & CRC Posse).

Dal tessuto linguistico sardo affiorano numerosi italianismi di ingresso più o meno recente e più o meno adattati alla fonetica locale che si trovano concentrati soprattutto nei *subcorpora* Dr. Drer & CRC Posse, Menhir e Kenze Neke. Per la loro ricorrenza nel *corpus*, si possono citare a titolo esemplificativo *televisione/-i* 'televisione' (es.: «ddu narat Piero Àngela a sa **televisioni**» 'lo dice Piero Angela alla televisione' *E la chiamano democrazia*, Dr. Drer & CRC Posse; «Como chèrio **televisione, televisione, televisione**» 'ora voglio televisione, televisione, televisione' *M'agradat*, Kenze Neke), ingresso motivato dalla modernità; e l'italianismo semantico *istrada* 'strada'³⁷ in luogo di *bia, carrera, arruga* (es.: «A su boja tuo un'**istrada** l'an donadu» 'al tuo boia hanno dedicato una strada' *Kenze neke*, Kenze Neke; «Camino in cust'**istrada**, ti chirco pompiande in artu» 'cammino in questa strada, ti cerco guardando in alto' *Pasa in pache*, Menhir; «pro non ti pèrdere in cust'**istrada** totu in artziada» 'perché non ti possa perdere in questa strada in salita' *Sardinia*, Menhir). In generale, sulle funzioni che il lessico italiano può avere nei testi musicali esaminati, si possono fare due osservazioni: 1) l'italianismo, anche in sostituzione del corrispettivo sardo (quando esistente), può essere funzionale per la rima o dal punto di vista metrico o per l'eufonia del verso oppure essere semplicemente una scelta stilistica, da usare come "abbellimento", al fine di innalzare il registro; 2) il ricorso agli italianismi è un'operazione che può contare su una prassi consolidata anche in poesia (Wagner 1997 [1950]: 354-361), dove ricopre le stesse funzioni appena elencate al punto 1), perciò potrebbe essere letto anche come un tentativo di avvicinamento alla lingua della poesia. Possono pertanto valere anche per il *corpus* in esame le osservazioni fatte da Grimaldi (2015: 78) sul rapporto tra salentino e italiano, cioè che la lingua locale si appropria per le proprie esigenze e, soprattutto, consapevolmente dell'italiano³⁸.

Gli inserti lessicali di origine straniera presenti nel *corpus* sono quasi tutti anglicismi, che, dal punto di vista fonetico, si presentano di fatto non adattati. Sono distribuiti esclusivamente nei *subcorpora rap* e sono concettualmente legati alla cultura *hip-hop* (es. «paris a custu **dj**» 'insieme a questo dj' *Ello bois*, Menhir; «intendi custu ritmu chi benit de su **dj**» 'senti questo ritmo che proviene dal dj' *In sa terra mia*, Dr. Drer & CRC Posse; «faeddande de **rap** chene ischire it'est s'**hip hop**» 'parlando di rap senza sapere cos'è l'hip hop' *Iscola orizinale*, Menhir; «aca sciint fai s'**hip hop** in sardu is piciocheddus» 'i ragazzi sanno fare l'hip hop in sardo, non è vero?' *Su sardu alfabetu*, Dr. Drer & CRC Posse).

Soprattutto nei due *subcorpora rap*, e in misura nettamente minore nei testi cantati, si incontrano numerosi elementi provenienti dal linguaggio giovanile. In effetti, gli studi in merito indicano il *rap* come genere musicale che più di ogni altro accoglie i giovanilismi³⁹, a differenza della musica *rock* che, secondo gli Scrausi (1996: 221), «va [al massimo] considerata [...] come un mezzo di diffusione di quel linguaggio [giovanile], non come il punto di partenza». Il lessico giovanile riscontrato nei testi del *corpus* è spesso la sardizzazione di voci di diffusione panitaliana, come *crica* 'gruppo, crew' (Ambrogio e Casalegno 2004: 126) e *pacu* (nel senso di 'inganno, fregatura, bidone'⁴⁰): «paren una **crica** de comares» 'sembrano una cricca di comari' (*Iscola orizinale*, Menhir); «garantiu de custa **crica** fata de zente limbuda» 'garantito da questa cricca formata da gente linguacciuta' (*Sa bida in bidda*, Menhir); «Su metanu est acanta

³⁷ I continuatori sardi del lat. STRATA (sono attestate le voci nuor. *istrata* e log. *istrada*) hanno il significato di 'lastra di pietra' o 'gradino' (cfr. Wagner 2008 [1960-1962]: 453; Pittau 2014: 763 e 765), mentre nelle attestazioni del *corpus* la parola *istrada* è usata nell'accezione italiana di 'strada'.

³⁸ Ciò può valere sia per i prestiti italiani morfologicamente e foneticamente adattati sia per la giustapposizione sardo-italiano dal punto di vista testuale (cfr. infra, par. 2.4.1).

³⁹ Per esempio, su un *corpus* di canzoni in italiano lo nota Scholz (1998: 263-267), sul *reggae* e *rap* in siciliano Sottile (2013: 163-167). Sul caso sardo lo notano Blasco Ferrer e Ingrassia (2009: 230) e Blasco Ferrer (2012: 255-256).

⁴⁰ Ambrogio e Casalegno (2004: 304); Lavinio (2008: 227).

'e spaciai, su gasdotu unu **pacu mannu**» 'Il metano è quasi finito, il gasdotto è un gran pacco' (*Boga sa manu*, Dr. Drer & CRC Posse). Non mancano dei casi di termini propri del linguaggio giovanile sardo, come *s'amollai* 'buttarsi' (Blasco Ferrer e Ingrassia 2009: 230) in «**amolla-ti**-nci, sciumbulla-ti» 'buttati, svegliati' (*In sa terra mia*, Dr. Drer & CRC Posse) o *s'infogai*, giovanilismo cagliaritano⁴¹ traducibile con 'infuocarsi, ardere di passione', ricorrente nei testi dei Dr. Drer & CRC Posse, anche nella forma italianizzata *infogarsi*: «ajò, che ci **infoghiamo**, ci mobilitiamo» / [...] / «ca seu callenti, ti ses infoghendi?» 'ché sono caldo, ti stai infogando?' (*Dammi una mano*); «Ajò, chi s'**infogaus** totu cantus seus» 'Dai, che ci infoghiamo tutti quanti' (*E la chiamano democrazia*); «Candu pigu su micròfunu seu sempri **infogau**» 'Quando prendo il microfono sono sempre infogato' (*In sa terra mia*).

Altro aspetto legato al linguaggio giovanile è il turpiloquio, composto da vocaboli tipicamente sardi (es. *coddare* 'fottere': «Ti coddet!» «Ti fotta!» *Su patriottu sardu a sos feudatarios*, Kenze Neke) e da calchi e traduzioni di espressioni di diffusione panitaliana (es. *catzada*, sardizzazione di *cazzata*: «ca ddi contàt custa **catzada** manna» 'che raccontava loro questa grande cazzata' *Arruolamentu*, Dr. Drer & CRC Posse; «e non bi credas a totu sas **catzadas** chi t'an conta» 'e non credere a tutte le cazzate che ti hanno raccontato' *Sardinia*, Menhir). Il turpiloquio ricorre soprattutto nei testi *rap* e nel *subcorpus* Kenze Neke.

2.4. Aspetti testuali

2.4.1. Plurilinguismo

A fianco del sardo, nei testi analizzati compaiono qua e là anche altre varietà linguistiche: in primo luogo, l'italiano; seppur meno frequentemente, anche l'inglese, lo spagnolo, il francese, il tedesco e il sassarese. Il plurilinguismo è presente in tutto il *corpus*, ma con delle differenze fra i testi cantati e quelli *rap* date dalle due diverse tradizioni testuali; essendo una delle caratteristiche linguistiche peculiari della lingua del *rap*⁴², è maggiormente presente nei testi *rap*: in particolare in quelli di Dr. Drer & CRC Posse, dove si rilevano gli impieghi più spinti e creativi. Nei testi cantati il plurilinguismo, sebbene non sia assente, si rinviene in un numero di casi decisamente inferiore e si caratterizza per una divisione molto più netta dei codici adoperati di quanto non accada nei *subcorpora rap*.

Si esaminerà la posizione e la modalità di occorrenza del cambio di codice del *corpus*, sulla base dello schema che Androutsopoulos (2010: 25-27) ha predisposto per lo studio del multilinguismo nella produzione *rap* degli immigrati di Germania. Lo studioso distingue l'alternanza di codice, che avviene nei nodi "sovraordinati" del suo schema (vale a dire "album" e "canzone"), dal *code-switching*, intendendo con quest'ultima etichetta il cambio di codice che si manifesta all'interno di una porzione testuale specifica (all'interno del nodo "strofa" e "verso").

Fra gli otto album selezionati per il *corpus* soltanto due sono compattamente monolingui in sardo (*Naralu! de uve sese* dei Kenze Neke e *Sonu 'e magasinu* dei Ratapignata). I restanti sei album sono invece plurilingui, e in questi il sardo è ora lingua

⁴¹ Puddu (2013: 73, nota 27).

⁴² Sul plurilinguismo nel *rap* italiano si veda Scholz (2005: 77-86), dove si prendono in esame gli anglicismi e i termini di origine gergale, dialettale e colloquiale. Alla base del plurilinguismo dei testi *rap*, scrive Fiamozzi (2018: 1-2), vi è la struttura stessa della lingua del *rap*. Questa lingua, secondo Alim (2009: 113-114), è composta da un lato da quella che egli chiama *Hip Hop Nation Language* (la varietà di inglese afroamericano condiviso da tutti i membri della comunità *hip hop* globale), e dall'altra dalle diverse *Hip Hop Nation Languages* (etichetta con cui lo studioso ricomprende l'insieme delle varietà linguistiche mediante le quali, a livello locale, le diverse comunità *hip hop* adattano l'*Hip Hop Nation Language* nei loro discorsi *rap*).

predominante (come negli album di Dr. Drer & CRC Posse, ma anche nei rimanenti di Kenze Neke e Ratapignata) ora minoritaria (come negli album di Menhir).

L'alternanza di codice all'interno di una stessa canzone fra *frame*⁴³ e corpo, caratteristica delle canzoni *rap* (Androutsopoulos 2010: 27), è abbastanza rara nel *corpus*: i casi rilevati sono tre (due nel *subcorpus* Dr. Drer & CRC Posse, uno nei testi di Menhir), mentre è assente nei *subcorpora* cantati.

L'alternanza di codice in sezioni testuali differenti del corpo della canzone è l'unica presente in tutti e quattro i *subcorpora*, anche se rimane tutto sommato poco diffusa: è attestata otto volte. Essa può svilupparsi tra strofa e ritornello (ricorrente nella maggior parte dei casi) oppure fra strofe differenti (presente in soli due casi).

Il *code-switching* all'interno di una stessa sezione – strofa o ritornello che sia – è assente nei *subcorpora* cantati, mentre è la cifra peculiare del plurilinguismo dei *subcorpora rap*. Dei vari tipi di compresenza di più lingue questo è il tipo più diffuso: tenendo conto sia del passaggio dal codice A al codice B che del “ritorno” dal codice B al codice A, le attestazioni totali sono 22, tutte concentrate nei testi di Dr. Drer & CRC Posse. Il *code-switching* può manifestarsi attraverso l'alternanza di versi plurilingui ognuno dei quali interamente monolingue o attraverso la commutazione di codice all'interno del verso.

La maggior parte delle volte la commutazione di codice si verifica mediante l'alternanza di versi in una lingua A e di versi in lingua B; soprattutto all'interno delle strofe le parti plurilingui sono eseguite da voci diverse, mentre i ritornelli sono spesso cantati interamente in coro. Ecco un esempio di una commutazione italiano-sardo in *Arruolamentu* (Dr. Drer & CRC Posse):

mandati a Torino a sparare agli operai
Li comandava il generale Sanna
ca ddi contàt custa catzada manna
Diceva: “Qui lo sciopero lo fanno i signori

Un secondo tipo di commutazione di codice dà luogo a dei versi plurilingui nei quali più codici si affiancano all'interno di uno stesso verso; talvolta, il *code-switching* coincide con il cambio di cantante. Di seguito si riporta un esempio di verso plurilingue (sardo-sassarese) tratto da *S.A.R.D.* (Dr. Drer & CRC Posse):

Giai m'arrechedit in Sardinnia su reggae
a chini ddi praxit meda, **a chi ri piazza un be'**
Si baddat in pratza, si baddat in sa 'ia
a chini a sa sola, a chini in cumpangia⁴⁴

A cosa può servire la compresenza di più codici all'interno di una stessa canzone da parte di un artista? Il ricorso a diverse varietà linguistiche risponde a precise esigenze espressive. A proposito del *code-switching* tra sardo e italiano nei testi di Dr. Drer & CRC Posse, la più numericamente rilevante nel *corpus* esaminato, Puddu (2013: 68) descrive il ruolo dei due codici nei termini gumperziani di *we-code* e *they-code* (Gumperz 1982: 66): col sardo si veicolano «messaggi più vicini all'universo culturale dell'emittente e che determinano un suo maggiore coinvolgimento» (Puddu 2013: 68), mentre con l'italiano si parla di temi di carattere generale. Questa chiave di lettura si può estendere senza grosse difficoltà al bilinguismo sardo-italiano dei testi dei Menhir, se si considera che i testi in

⁴³ Per *frame* si intendono quelle sequenze audio talvolta presenti in apertura o in chiusura di un brano *rap* (Androutsopoulos 2010: 27) che spesso contengono degli elementi interessanti dal punto di vista linguistico, quali stralci di conversazioni fra gli artisti o l'enunciazione dei nomi di battaglia dei vari *rappers*.

⁴⁴ ‘Mi manca già il reggae in Sardegna / c'è a chi piace tanto, e a chi piace un sacco / Si balla in piazza, si balla nella strada / c'è chi lo balla da solo, e chi in compagnia’.

italiano esclusi dal *corpus* trattano di temi più “generalisti” rispetto a quelli in sardo, più contestualizzati alla realtà locale e regionale.

Rispetto all’alternanza sardo-italiano, l’uso di altri codici è decisamente più sporadico. Per i testi di Dr. Drer & CRC Posse, Puddu (2013: 73 nota 28) ha notato che gli inserti in francese sono principalmente citazioni a canzoni o a testi letterari, mentre quelli in spagnolo sono usati per riferirsi alla realtà latinoamericana alla quale il gruppo esprime vicinanza («porque el pueblo de Vieques es un pueblo hermano» *Dammi una mano*). Benché episodica, è interessante anche l’alternanza sardo-sassarese («Giai m’arrededit in Sardinnia su reggae / a chini ddi praxit meda, **a chi ri piazzu un be’**» *S.A.R.D.*, Dr. Drer & CRC Posse): l’impressione che se ne trae è che il gruppo cagliaritano se ne serva per evidenziare il suo ruolo di portavoce della comunità sarda nella sua interezza, sia nella sua parte sardofona che in quella alloglotta (si noti che la frase in sassarese traduce la frase sarda appena precedente).

Volendo dare un’interpretazione al plurilinguismo dei testi cantati, si può osservare che il testo di *Cantendhe pro no pranghere* (Kenze Neke) è di chiara denuncia contro la presenza di basi militari NATO in Sardegna e menziona alcuni incidenti che hanno coinvolto dei civili. L’inglese del ritornello («Get out from here! Get out from my land!»), alternato al sardo delle strofe, pare quasi un urlo rivolto direttamente agli occupanti. La presenza di basi militari in Sardegna viene trattata, sotto metafora, pure in *Dollaro* (Ratapignata), in cui al testo in italiano si giustappone il ritornello in sardo («Bai-ti-ndi! Bai-ti-ndi imoi!» ‘vattene! vattene adesso’): ritornello che è identico dal punto di vista semantico al corrispettivo di *Cantendhe pro no pranghere*, ma espresso in una maniera totalmente opposta, cioè con la lingua locale anziché con l’inglese.

2.4.2. Canzone e poesia scritta e orale

Il rapporto fra canzone neodialettale sarda (e non solo⁴⁵) e poesia scritta non si ferma all’utilizzo degli stilemi “poetici” (ad esempio l’anastrofe “poetica”), così come fa la canzone italiana, ma si spinge oltre: gli artisti, infatti, attingono a piene mani dalla tradizione poetica scritta e orale, e questa è una delle pratiche linguistiche (assieme all’utilizzo della propria varietà di riferimento e alla citazione dei luoghi del vissuto) che conferisce all’uso della lingua locale un valore etnico (Sottile 2013: 78-85). Si può ipotizzare che per la produzione musicale in sardo l’«attesa di poesia» (Antonelli 2012: 240; Coveri 2012b: 75) che il pubblico nutre verso le canzoni (e il bisogno di “fornire poesia” al pubblico da parte degli artisti) possa essere maggiore rispetto a quella verso la canzone italiana anche per il prestigio maggiore di cui gode tutt’oggi il registro poetico del sardo rispetto alle varietà locali.

A seconda del genere musicale-testuale praticato, gli artisti si appropriano della tradizione poetica scritta in maniera diversa: i «gruppi rock [più in generale, quelli che “cantano”] propongono brani con testi dei poeti “a tavolino” del Sette e Ottocento sardo (gli stessi scelti da cantori *a tenore* e *cantadores* logudoresi)»; i gruppi *rap*, invece, per via della grande importanza che ricopre la dimensione autoriale del *rapper* nella stesura dei testi (Lutzu 2009: 105-106), si servono della pratica della citazione intertestuale (cfr. par. 2.4.3).

Le canzoni del *corpus* composte sulla base di testi d’autore, tutte dei Kenze Neke, sono *A Nanni Sulis* (Peppino Mereu), *Su patriottu sardu a sos feudatarios* (Francesco Ignazio Mannu), *Cantendhe pro no pranghere* (Mario Puddu), *Ke a sos bascos e ke a sos irlandesos* (Angelo Caria) e *Su balente* (Salvatore Nuvoli)⁴⁶. Dal punto di vista

⁴⁵ Per la produzione in siciliano si veda Sottile (2013: 78-85).

⁴⁶ I testi di *A Nanni Sulis* e *Su patriottu sardu a sos feudatarios*, che si possono considerare dei “classici” della poesia sarda, sono stati messi in musica anche da altri artisti sardi di *popular music*, fra i quali i Tazenda e Piero Marras. Le prime due quartine della prima poesia *A Nanni Sulis* sono intonate a cappella

linguistico, nell'esecuzione cantata, i testi d'autore subiscono un parziale adattamento alla variante di riferimento degli artisti: si rileva principalmente il trattamento delle occlusive sorde scempie intervocaliche caratteristico delle parlate di tipo «nuorese settentrionale» (Viridis 1988: 906-908)⁴⁷, come in «che [k]ra[p]a lanzas in sa [k]resura» 'come capre magre nella siepe' (*A Nanni Sulis*).

Altre tre canzoni, invece, presentano dei testi composti sulla base di forme poetiche della tradizione orale, come quelle dei *mutos* e dei *mutetus*⁴⁸. *Apu biu (in su palcu) (remix)*, di Dr. Drer & CRC Posse, si apre con la *sterrina* e la *cubertantza* di un *mutetu a tres peis* (= *mutetu* con tre versi di *sterrina* e tre versi di *cubertantza*) cantati a cappella. *Ass'andira* (Kenze Neke) è la riproposizione in chiave *punk rock* di alcuni *mutos* di tipo logudorese (metricamente settenari) cantati a *s'andira* (da cui il titolo della canzone), alternati cioè al *refrain* composto da sillabe nonsense a *s'andira*, a *s'andira*. Infine, *In su mari Mediterràneu* (Dr. Drer & CRC Posse) si presenta come un'interessante combinazione di elementi metrici tradizionali e della *popular music* cantata su una base musicale in stile *reggaeton*; la forma strofica utilizzata, infatti, si riconduce a quella dei *mutetus a duus peis* (*mutetu* il cui "modello" prevede due versi di *sterrina* e altrettanti di *cubertantza*).

2.4.3. Intertestualità e riferimenti culturali

Una delle caratteristiche salienti della musica *rap* è la citazione soprattutto a prodotti massmediali (fumetti, pubblicità, cinema, musica, film) e, in misura minore, alla letteratura⁴⁹. Per questo continuo riferimento a contenuti e informazioni propagate dai *mass media*, diversi studiosi definiscono il *rap* un vero e proprio «collage massmediale» (Cartago e Fabbri 2016 [2003]: 279; Scrausi 1996: 349). Nel *corpus* la pratica citazionistica è presente quasi esclusivamente nei due *subcorpora rap*, in particolare nei testi di Dr. Drer & CRC Posse; nei testi cantati, invece, se ne incontra qualche rara occorrenza soltanto nel *subcorpus* Kenze Neke.

A livello linguistico-testuale⁵⁰ la pratica della citazione può avvenire mediante l'intertestualità o il riferimento culturale (Scholz 2005, 203-213). L'intertestualità è la citazione letterale o modificata di frammenti linguistici provenienti da film, canzoni, pubblicità e opere letterarie nel testo del brano. Va da sé che il frammento menzionato deve comunque rimanere in qualche modo riconoscibile all'ascoltatore, affinché possa essere colto. La citazione intertestuale si incontra esclusivamente nel *subcorpus* Dr. Drer CRC Posse. Diverse citazioni sono tratte dalla celebre poesia *Su patriota sardu a sos feudatarios* di Francesco Ignazio Mannu (es. «E imoi spaciau su boboi e insandus bai-tindi de innoi / **ca inghitzat sa passèntzia in su pòpulu a mancai**» 'E adesso la pacchia è

da Dr. Drer nell'apertura del brano *Apu biu* presente in *Sega sa cadena* (2005), con la differenza che nell'ultimo verso "carestias" è sostituito con "de politzia" («Nanneddu meu, su mundu est gai / a sicut erat, non torrat mai / Semus in tempus de tirannia / de infamidades, de politzia» 'Caro Nanneddu, oggi il mondo va così / i tempi passati non tornano più / Siamo in tempi di tirannia / di infamità, di polizia'). Questo elenco è assolutamente parziale, perché nulla esclude che ne esistano anche altre incise da altri artisti.

⁴⁷ Si veda sopra, par. 2.1.1.

⁴⁸ I *mutos* e i *mutetus* sono una famiglia di forme metriche e di forme poetiche il più delle volte cantate differenti per aree di diffusione, contesti di utilizzo e per metro ma accomunate da tre caratteristiche fondamentali: 1) la presenza di due sezioni, la prima delle quali è chiamata, a seconda della zona, *sterrina* (o *isterrimenta* o *istèrrida*), mentre la seconda è chiamata *cubertantza* (o *coberrimentu* o *amuntu* o *cubertura*); 2) la netta divisione contenutistica fra la *sterrina* e la *cubertantza*, nella quale è contenuto l'effettivo messaggio che si vuole trasmettere col *mutetu/mutu*; 3) l'obbligo per ogni verso di *sterrina* di rima con un verso della seconda sezione. Si veda Casu e Lutz (2012: 21-24).

⁴⁹ Sulla pratica citazionistica nel *rap* si veda in particolare Scholz (1998: 268-273) e Scholz (2005: 197-219).

⁵⁰ L'intertestualità può avvenire anche a livello sonoro-musicale attraverso il *sampling*, l'impiego di piccoli campioni sonori (*sample*, appunto) attinti principalmente da brani di *popular music* o anche da incisioni di musiche di tradizione orale.

finita, quindi vattene via / perché il popolo comincia a spazientirsi' *Boga sa manu*); sono presenti anche riferimenti a canzoni *popular* in sardo (come *Entula* dei Kenze Neke, di cui viene ripreso l'*incipit*: «àrtzia sa boxi, àrtzia-ti, 'entu» 'alza la voce, alzati, vento' S.A.R.D.) e in italiano (es. «e vennero i gendarmi, vennero con le armi», dove la citazione è evidentemente attinta da *Bocca di rosa* di Fabrizio de André).

Sempre secondo la definizione di Scholz (2005: 209-213), il riferimento culturale è una forma di citazione, ricorrente nei testi *rap*, a prodotti culturali di qualsiasi tipo, ma riguardante spesso e volentieri la sfera di comunicazione massmediale. In tutto il *corpus* i riferimenti culturali si attestano soprattutto fra i testi dei Dr. Drer & CRC Posse. Occasionalmente, se ne incontrano anche nei *subcorpora* Kenze Neke e Menhir, mentre in nessun caso nel *subcorpus* Ratapignata. Per esempio, nei versi «E su **papa polacu** / dae cando est intradu su logu at cagadu» 'E il papa polacco / da quando è entrato, ha cagato il posto'» di *Ass 'andira* (Kenze Neke) si allude a papa Paolo Giovanni II, mentre in *Ello bois* (Menhir) si menzionano alcuni famosi *rapper* («e il beat box stiloso di **Doug E. Fresh** / [...] / battevamo le mani a tempo dei brani di **Cool-J**») e il film *Beat Street*⁵¹ («La mia mente ricorda che son partito da lì / 1985 con il film di **Beat Street**»).

I riferimenti culturali si infittiscono nel *subcorpus* Dr. Drer & CRC Posse⁵². Compaiono la compagnia aerea Ryanair («Viaggio sempre con **Ryanair** per suonare con Dr. Drer», *Viaggio sempre*), la rete televisiva americana CNN («s'America assassina bombardat sa terra / bombardat cun sa **CNN**» 'l'America assassina bombarda la terra / bombarda con la CNN' *Apu biu (in su palcu) (remix)*) e diversi riferimenti al contesto locale: si menzionano diversi *mass media* e trasmissioni televisive regionali, come il quotidiano «L'Unione Sarda» e l'emittente televisiva Videolina («Ma non nci est firmada, stazioni o pensilina / comenti in Santa Gilla ant fatu anca est s'**Unioni** e **Videolina**» 'Ma non c'è alcuna fermata, stazione o pensilina / come hanno fatto a Santa Gilla, dove ci sono l'Unione e Videolina' *Cosa bella frisca*).

Note conclusive

Con la presente analisi ci si era proposti di tentare di gettare luce sulla composizione linguistica di un insieme di testi musicali in sardo. Tirando le fila del discorso fatto fin qui, si tenterà di rispondere alle domande "In quale sardo cantano gli artisti?" e "Utilizzano una *koinè* oppure il sardo del loro centro di origine?" poste nell'*Introduzione*. Lo studio condotto in queste pagine permette infatti di trarre qualche prima provvisoria conclusione sul modo in cui la collezione dei testi dei quattro artisti sardi qui considerati si allineino effettivamente alle caratteristiche linguistiche delle varietà sarde in cui si presume siano state scritte, e rispetti quindi le aspettative sull'effettivo impiego della variante locale nei testi, e sulle possibili somiglianze e differenze rilevabili tra i diversi *subcorpora*.

Fin dal livello fonetico i dati raccolti mostrano che la "fedeltà" alla parlata locale di riferimento è molto alta ma non è totale, ed è per questa ragione che si è preferito riferirsi alla varietà locale impiegata dagli artisti esaminati come base linguistica. Contribuiscono a delineare la *facies* linguistica dei testi spogliati non solo la parlata locale di riferimento, ma anche elementi distopici e italianizzanti. Sul rapporto fra varietà di sardo di riferimento e varietà distopiche, l'esame fonetico dei vari *subcorpora* consente di individuare due tendenze che oppongono i testi *rap* da quelli cantati. Ciò riflette quanto già è stato notato da Scholz (2005: 158), ovvero che la lingua del *rap* «rispetto alla

⁵¹ Film di Stan Lathan della metà degli anni Ottanta che assieme ad altri film usciti negli stessi anni ha contribuito alla diffusione della cultura *hip hop* in tutto il mondo.

⁵² Peraltro, è da notare che lo stesso nome del gruppo presenta ben tre riferimenti culturali: alla marca di birra Dreher, al *rapper* Dr. Drè e alla marca di lubrificanti CRC (Puddu 2013: 64).

canzone tradizionale o al rock italiano» si distingue per l'utilizzo di «un linguaggio più distante dallo standard e più vicino a moduli propri del substandard colloquiale e (in parte) molto informale». Infatti, nei *subcorpora* cantati si avverte quasi l'esigenza di elevare il dettato o accogliendo forme logudoresizzanti (come nel caso dei Kenze Neke) o rigettando forme più diastraticamente marcate (come i Ratapignata, che rifuggono da quasi tutti gli esiti più localistici e rustici eccetto le metatesi). Viceversa, i testi di Dr. Drer & CRC Posse esibiscono maggiormente i tratti geograficamente e diastraticamente marcati (rotacizzazioni, nasalizzazioni, labializzazioni di -/l/-), con la notevole eccezione della palatalizzazione di /k, g/ di fronte a /a/; infine, nel *subcorpus* Menhir si rivela l'allineamento maggiore alle caratteristiche fonetiche della parlata di riferimento, in linea con quanto si suole fare nel *rap*, che propone i propri contenuti nella lingua realmente parlata tutti i giorni (Scausi 1996: 294-295). Per quanto riguarda i fenomeni destrutturati, quelli che intaccano la fonologia del sardo (ci si riferisce in particolar modo all'innalzamento metafonetico di *e*, *o* su pressione dell'italiano regionale) sono abbastanza contenuti, perciò si può affermare che gli artisti mantengano un'ottima competenza del sardo.

Sotto il profilo morfologico e sintattico non si scorgono grosse differenze fra i quattro *subcorpora*. In entrambi i livelli di analisi si riscontra la convivenza di forme sarde (siano esse locali o distopiche) e forme destrutturate e una scelta delle prime o delle seconde spesso riconducibile a esigenze di tipo metrico e rimico. La costruzione dei testi, quindi la loro sintassi, risente spesso delle costrizioni imposte dalla musica; perciò, anche per il *corpus* analizzato può valere l'opinione espressa da Antonelli a proposito della sintassi della canzone italiana, quando afferma che «val più la metrica che la grammatica» (Antonelli 2012: 135). Fra le tecniche più utilizzate per modellare il testo sulla musica vi è l'inversione sintattica di tipo “poetico”, fenomeno ricorrente in tutto il *corpus* e che si rinviene anche nella lingua poetica.

Dall'analisi lessicale si nota come la scelta delle parole dei testi sia pienamente consapevole e che risponda non solo al perseguimento di particolari fini espressivi ma miri anche a “far quadrare i conti” fra il testo linguistico e la musica, come rilevato anche dal punto di vista sintattico. Emergono poi delle differenze fra testi *rap* e testi cantati riconducibili alle due diverse “grammatiche” alle quali rispettivamente afferiscono: nei primi si fa maggior uso di anglicismi (per la maggior parte concettualmente legati alla cultura *hip-hop*), giovanilismi e turpiloquio rispetto ai secondi.

Anche dal punto di vista testuale, a fronte di qualche punto in comune, emergono delle significative differenze fra i testi cantati e quelli rappati date dai due diversi generi musicali. Le differenze riguardano il plurilinguismo, attestato in tutto il *corpus* seppur in maniera più massiccia nei *subcorpora rap*: in questi, infatti, il plurilinguismo si manifesta soprattutto come *code-switching* all'interno di uno stesso blocco testuale (p. es., all'interno di una stessa strofa); nei *subcorpora* cantati, invece, l'alternanza di codice non raggiunge mai i nodi più “interni”. Le lingue maggiormente coinvolte nel plurilinguismo sono i due codici del repertorio linguistico comunitario, sardo e italiano, che – soprattutto nei testi *rap* – si connotano rispettivamente come *we-code* e *they-code*.

È poi possibile fare qualche considerazione sul rapporto che il *corpus* preso in esame instaura con la tradizione poetica scritta e orale. Per quanto riguarda la tradizione poetica scritta, si è visto anche in questo caso un diverso comportamento fra i gruppi *rock* (nel caso specifico, i Kenze Neke) e i gruppi *rap* (Dr. Drer & CRC Posse): i primi costruiscono alcuni dei testi delle loro canzoni mediante parti cospicue di testi d'autore; i secondi invece inseriscono, all'interno dei loro testi, delle citazioni di frammenti di testi d'autore. La pratica della citazione intertestuale, caratteristica delle canzoni *rap*, non si ferma solo ai testi letterari e fa dei testi *rap* dei veri e propri “collage massmediali”, rispetto ai generi cantati, come si è cercato di mostrare nel paragrafo 2.4.3. Tornando al rapporto fra poesia

e canzone, si è osservato anche che in qualche caso i gruppi, sia *rock* che *rap*, compongano testi musicali sfruttando le forme metriche della tradizione orale, come i *mutos* e i *mutetus*.

Al termine di questa prima, necessariamente parziale e preliminare, ricognizione sull'uso del sardo nella *popular music*, preme ricordare che ancora molto resta da fare nell'ambito degli studi sulla lingua della canzone neodialettale sarda; per questo motivo, si vorrebbe indicare qualche possibile futura direzione di ricerca. In primo luogo, è auspicabile svolgere un'analisi approfondita su quanti più testi musicali possibili, sia per valutare l'eventuale evoluzione diacronica della lingua usata nei testi prodotti nel quarantennio di vita della canzone neodialettale sarda sia al fine di mettere alla prova la tenuta delle proposte critiche avanzate in questa sede. Né si può dimenticare l'incidenza della componente metrico-ritmica delle canzoni sulle scelte linguistiche: è noto, infatti, che le regole che governano la lingua della canzone non coincidono con le regole del parlato, arrivando persino a casi in cui esse «praticamente annullano, all'interno del genere, le norme della lingua» (Scholz 2005: 36). Rilevare l'esistenza di tali regole nelle canzoni composte con «*su sardu alfabetu*» (per citare una canzone dei Dr. Drer & CRC Posse) consentirebbe di identificare – allo stesso modo in cui una messe di studi più che quarantennale parla dell'italiano della canzone⁵³ – un vero e proprio sardo “della canzone”: una lingua «bella, fresca [...] e bia» (*Su sardu alfabetu*) usata spesso dagli artisti per esporre il proprio punto di vista sul mondo di oggi.

Riferimenti bibliografici

- Aa. Vv. (2019), *Su sardu sardard. Il sardo standard*, Quartu Sant'Elena, Alfa Editrice.
- Alim, Samy (2009), 'Translocal style communities: hip hop youth as cultural theorists of style, language and globalization', in *Pragmatics*, 19 (1), 103-127.
- Ambrogio, Renzo; Casalegno, Giovanni (2004), *Scrostati gaggio! Dizionario storico dei linguaggi giovanili*, Torino, UTET.
- Androutsopoulos, Jannis (2010), 'Multilingualism, Ethnicity and Genre in Germany's Migrant Hip Hop', in Terkourafi, Marina (ed.), *The Languages of Global Hip Hop*, Londra, Continuum, 19-43.
- Androutsopoulos, Jannis; Scholz, Arno (2005), 'Spaghetti funk: appropriazione della cultura hip-hop e del rap in Europa', in Scholz, Arno, *Subcultura e lingua giovanile in Italia. Hip-hop e dintorni*, Roma, Aracne, 175-195.
- Antonelli, Giuseppe (2012), *Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato*, Bologna, il Mulino.
- Atzeni, Matteo (2014-2015), *Duelli letterari tra poesia estemporanea e rap. Giuseppe Porcu contro Alessio Mura a "Cuncambias": 26 luglio 2007*, Cagliari, Università degli Studi di Cagliari.
- Atzeni, Matteo (2009-2010), *Unu grandu rap: il rap in Sardegna. Fenomeni culturali e analisi di alcuni testi*, Cagliari, Università degli Studi di Cagliari.
- Berger, Harris (2003), 'Introduction. The Politics and Aesthetics of Language Choice and Dialect in Popular music', in Berger, Harris; Carroll, Michael Thomas (eds.), *Global Pop, Local Language*, University Press of Mississippi, e-book.
- Berruto, Gaetano (2003) [1995], *Fondamenti di sociolinguistica*, Roma-Bari, Laterza.
- Berruto, Gaetano (2006), 'Quale dialetto per l'Italia del Duemila? Aspetti dell'italianizzazione e 'risorgenze' dialettali in Piemonte (e altrove)', in Sobrero,

⁵³ La storia degli studi sull'italiano della canzone dagli anni Settanta del '900 al 2004 è presentata da Coveri (2005: 179-190); una sintesi sull'avanzamento degli studi fino al 2015 è riportata in Cartago e Fabbri (2016 [2003]: 260-262).

- Alberto; Miglietta, Annarita (eds.), *Lingua e dialetto nell'Italia del duemila*, Galatina, Congedo Editore, 101-127.
- Blasco Ferrer, Eduardo (2012), 'Ritmo e lingua nel rap sardo', in Schafroth, Elmar; Selig, Maria (eds.), *Testo e ritmi. Zum Rhythmus in der italienischen Sprache*, Francoforte sul Meno, Peter Lang, 251-259.
- Blasco Ferrer, Eduardo, Ingrassia, Giorgia, (2009) (eds.), *Storia della lingua sarda. Dal paleosardo alla musica rap. Evoluzione storico-culturale, letteraria, linguistica. Scelta di brani esemplari commentati e tradotti*, Cagliari, CUEC.
- Calaresu, Emilia; Pisano, Simone (2017), 'L'italiano in Sardegna', in Blasco Ferrer, Eduardo; Koch, Peter; Marzo, Daniela (eds.), *Manuale di linguistica sarda*, Berlino-Boston, de Gruyter, 200-216.
- Cartago, Gabriella; Fabbri, Franco (2016) [2003], 'La lingua della canzone', in Bonomi, Ilaria; Morgana, Silvia (eds.), *La lingua italiana e i mass media*, Roma, Carocci editore, 257-290.
- Casu, Francesco; Lutz, Marco (2012), *Enciclopedia della musica sarda*, vol. 14 (*Poesia improvvisata*), Cagliari, L'Unione Sarda.
- Coveri, Lorenzo (1996), 'Dialetto rock!', in *Italiano e oltre*, XI, 134-142.
- Coveri, Lorenzo (2005), 'Linguistica della canzone: lo stato dell'arte', in Tonani, Elisa (ed.), *Storia della lingua italiana e storia della musica. Atti del IV° Convegno ASLI (Associazione per la Storia della Lingua Italiana), (Sanremo, 29-30 aprile 2004)*, Firenze, Franco Cesati Editore, 179-190.
- Coveri, Lorenzo (2012a), 'La canzone e le varietà dell'italiano. Vent'anni dopo (1990-2010)', in Miglietta, Annarita (ed.), *Varietà e variazioni: prospettive sull'italiano. In onore di Alberto A. Sobrero*, Galatina, Congedo Editore, 107-117.
- Coveri, Lorenzo (2012b), 'Le canzoni che hanno fatto l'italiano', in Benucci, Elisabetta; Setti, Raffaella (eds.), *Italia linguistica: gli ultimi 150 anni. Nuovi soggetti, nuove voci, un nuovo immaginario*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 69-126.
- Fiamozzi, Ludovico (2018), 'Il plurilinguismo nei testi hip hop' <https://www.academia.edu/43184871/Il_Plurilinguismo_nei_testi_hip_hop_italiani> (ultimo accesso il 13/10/2022).
- Fiori, Umberto (2003), *Scrivere con la voce. Canzone, Rock e Poesia*, Milano, Unicopli.
- Gargiulo, Marco (2007), 'Rap in Sardegna: mistilinguismo e ricerca di identità nella lingua delle tribù giovanili', in Vanvolsem, Serge; Marzo, Stefania; Caniato, Manuela; Mavolo, Gigliola (eds.), *Identità e diversità nella lingua e nella letteratura italiana. Atti del XVIII Congresso dell'A.I.S.L.L.I. Lovanio, Louvain-la-Neuve, Anversa, Bruxelles 16-19 luglio 2003*, I, Firenze, Franco Cesati, 83-98.
- Grimaldi, Mirko (2015), 'Le radici ca tieni: italiano, dialetto e rap nel Salento', in *In Verbis* V (2), 71-86.
- Gumperz, John (1982), *Discourse strategies*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Lavinio, Cristina (2008), 'Usare i dati per conoscere, per fare, per insegnare', in Lavinio, Cristina; Lanero, Gabriella (eds.), *Dimmi come parli... Indagine sugli usi linguistici giovanili in Sardegna*, Cagliari, CUEC, 201-234.
- Loi Corvetto, Ines (2015) [1982], *L'italiano regionale di Sardegna*, Cagliari, CUEC.
- Loporcaro, Michele (2013), *Profilo linguistico dei dialetti italiani*, Roma-Bari, Laterza.
- Lutz, Marco (2006), *Cantus e Nodas. La musica sarda fra tradizione orale, fede, contaminazioni e popular music*, Comune di Sestu.
- Lutz, Marco (2009), 'Intru me in su raap. Un'analisi metrico-ritmica della parlata rap', in Murgia, Ivo. (ed.), *Atòbius in poesia. Sardinnia, Europa, Mundu. Mutu, mutetu, dèxima, chjam'è rispondi e rap*, Quartu S. Elena, Alfa Editrice, 101-117.

- Lutzu, Marco (2010), 'Nella musica e nella scena. Cooperazione e competizione del rap in Sardegna', in Lai, Franco (ed.), *Cooperazione, competizione, invidia. Saggi di antropologia*, Roma, Cisu, 49-62.
- Lutzu, Marco (2012), 'Su raap: sardinian hip hop between mass culture and local specificities', in *Journal of Mediterranean Studies*, 21 (2), 349-366.
- Mereu, Daniela (2019), *Il sardo parlato a Cagliari. Una ricerca sociofonetica*, Milano, FrancoAngeli.
- Middleton, Richard (1994) [1990], *Studiare la popular music*, Milano, Feltrinelli.
- Mitchell, Tony (2003), 'Doin' Damage in My Native Language. The Use of "Resistance Vernaculars" in Hip Hop in France, Italy, and Aotearoa/New Zealand', in Berger, Harris; Carroll, Michael Thomas (eds.), *Global Pop, Local Language*, University Press of Mississippi, e-book.
- Orrù, Paolo; Manis, Andrea (2018), 'La città come spazio di autorappresentazione nel rap cagliaritano', in *Lid'O*, XV, 163-182.
- Paternostro, Giuseppe; Sottile, Roberto (2014), 'L'italiano "cantato" tra modulazione diafasica, tradizione canzonettistica e accesso alla variabilità', in Ruffino, Giovanni; Castiglione, Marina (eds.) (2014), *La lingua variabile nei testi letterari, artistici e funzionali contemporanei. Analisi, interpretazione, tradizione*, Firenze, Franco Cesati, 1-25.
- Paulis, Giulio (2001), 'Il sardo unificato e la teoria della pianificazione linguistica', in Argiolas, Mario; Serra, Roberto (eds.), *Limba, lingua, language. Lingue locali, standardizzazione e identità in Sardegna nell'era della globalizzazione*, Cagliari, CUEC, 155-171.
- Picchedda, Andrea (2020-2021), *E insandus cantaus una cantzoni. Analisi linguistica su un corpus di testi musicali rock e rap in sardo*, Cagliari, Università degli Studi di Cagliari.
- Pisano, Simone (2007), *Il sistema verbale del sardo moderno: tra conservazione e innovazione*, Pisa, Edizioni ETS.
- Pittau, Massimo (1972), *Grammatica del sardo-nuorese. Il più conservativo dei parlari neo-latini*, Bologna, Pàtron.
- Pittau, Massimo (2014), *Nuovo vocabolario della lingua sarda. Fraseologico ed etimologico*, I (sardo-italiano), Domus de Janas, e-book.
- Podestà, Andrea (1996), 'Un dialetto in sogno', in *Italiano e oltre*, XI (3), 138-139.
- Puddu, Mario (2008), *Grammàtica de sa limba sarda*, Cagliari, Condaghes.
- Puddu, Nicoletta (2013), 'Commutazione di codice e rappresentazione dell'identità: alcune osservazioni sul "RAP" cagliaritano', in *Rivista italiana di dialettologia*, 37, 57-76.
- Putzu, Ignazio (2011), 'La posizione linguistica del sardo nel contesto mediterraneo', in Stroh, Cornelia (ed.), *Neues aus der Bremer Linguistikwerksatt. Aktuelle Themen und Projekte*, Bochum, Brock-meyer, 175-205.
- Rattu, Roberto (2013), 'Problemi della raccolta sul campo dei dati linguistici in uno spazio urbano: Cagliari', in Paulis, Giulio; Pinto, Immacolata; Putzu, Ignazio (eds.), *Repertorio plurilingue e variazione linguistica a Cagliari*, Milano, FrancoAngeli, 146-164.
- Rattu, Roberto (2015-2016), *Repertorio plurilingue e variazione linguistica a Cagliari: i quartieri di Castello, Marina, Villanova, Stampace, Bonaria e Monte Urpinu*, Cagliari, Università degli Studi di Cagliari.
- Scausi, Accademia degli (1996), *Versi rock. La lingua della canzone italiana negli anni '80 e '90*, Milano, Rizzoli.
- Scholz, Arno (1998), *Neo-standard e variazione diafasica nella canzone italiana degli anni Novanta*, Francoforte sul Meno, Peter Lang.
- Scholz, Arno (2005), *Subcultura e lingua giovanile in Italia. Hip-hop e dintorni*, Roma, Aracne.
- Serrelli, Giacomo (2021), *Boghes e sonos. Musica in Sardegna 1960-2020*, voll. 3, Milano, Fondazione Maria Carta.

- Sottile, Roberto, (2013), *Il dialetto nella canzone italiana degli ultimi venti anni*, Roma, Aracne.
- Sottile, Roberto (2014), 'Dialetto letterario e dialetto "destrutturato". La canzone neodialettale siciliana tra ideologia e "nuovi usi"', in Marcato, Gianna (ed.), *Le mille vite del dialetto*, Padova, CLEUP, 489-497.
- Sottile, Roberto (2020), 'L'uso del dialetto nella canzone. Studi, tendenze, prospettive di ricerca', in Coveri, Lorenzo; Diadori, Pierangela (2020) (eds.), *L'italiano lungo le vie della musica: la canzone*, Firenze, Franco Cesati, 15-22.
- Sottile, Roberto (2015), 'Place Identity e marcatezza diatopica nella canzone dialettale siciliana', in *InVerbis. Lingue Letterature Culture*, V (2), 103-118.
- Telve, Stefano (2012), *That's amore! La lingua italiana nella musica leggera straniera*, Bologna, Il Mulino.
- Virdis, Maurizio (2003), 'Tipologia e collocazione del sardo tra le lingue romanze', in *Ianua*, 4, 1-9.
- Virdis, Maurizio (2015), 'Introduzione. Fonetica e fonemica della lingua sarda' in Mura, Riccardo; Virdis, Maurizio (eds.), *Caratteri e strutture fonetiche, fonologiche e prosodiche della lingua sarda. Il sintetizzatore vocale SINTESA*, Cagliari, Condaghes, 13-30.
- Virdis, Maurizio (2013), *Le varietà di Cagliari e le varietà meridionali del Sardo*, in Paulis, Giulio; Pinto Immacolata; Putzu, Ignazio (eds.), *Repertorio plurilingue e variazione linguistica a Cagliari*, Milano, FrancoAngeli, 165-180.
- Virdis, Maurizio (1988), 'Sardo: aree linguistiche', in Holtus, Günter.; Metzeltin, Micheal; Schmitt, Christian (eds.), *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, Tübingen, Niemeyer, 897-913.
- Wagner, Max Leopold (2008) [1960-1962], *Dizionario etimologico sardo*, Nuoro, Ilisso.
- Wagner, Max Leopold (1984) [1941], *Fonetica storica del sardo. Introduzione, traduzione e appendice di Giulio Paulis*, Cagliari, Gianni Trois.
- Wagner, Max Leopold (1997) [1950], *La lingua sarda. Storia, spirito e forma*, Nuoro, Ilisso.
- Zuliani, Luca (2018), *L'italiano della canzone*, Roma, Carocci.

Discografia

- Dr. Drer & CRC Posse, 'In domu', in Dr. Drer & CRC Posse, *Cabudanni*, CD, autoprodotta, 2017.
- Dr. Drer & CRC Posse, *Cosa bella frisca*, CD, autoprodotta, 2012.
- Dr. Drer & CRC Posse, *In sa terra mia*, CD, autoprodotta, 2010.
- Kenze Neke, *Boghes de pedra*, CD, Gherrianu, 1994.
- Kenze Neke, *Naralu! de uve sese*, CD, KN004, 2005 (ed. or. 1992).
- Menhir, *Menhir*, CD, Sard, 2007.
- Menhir, *Abissi*, CD, Machete, 2015.
- Ratapignata, *Sighi sighi*, CD, Ultimo Piano Records, 2005.
- Ratapignata, *Sonu 'e magasinu*, CD, autoprodotta, 2009.

Andrea Picchedda
 University of Cagliari (Italy)
andreapicchedda93@live.it