

# Le radici ca tieni: *italiano, dialetto e rap nel Salento*

di Mirko Grimaldi\*

## 1. Introduzione

Negli ultimi vent'anni la lingua della canzone italiana ha ricevuto importanti attenzioni, anche da prospettive diverse<sup>1</sup>. A partire dagli anni Settanta, la lingua utilizzata nella musica pop, nella musica d'autore e nella musica rap pare oscillare fra la mimesi del parlato (sia pure con riflessi letterari) e la ricerca di soluzioni innovative (in special modo fra i cantautori). La variabilità diafasica – per usare una definizione di Co-

\* Università del Salento.

<sup>1</sup> Si confrontino almeno: A. A. Sobrero, *La ricchezza linguistica sta tra i top ten*, in "Italiano e oltre", 5, 1990, p. 223; Accademia degli Scrausi (a cura di), *Versi rock*, Rizzoli, Milano 1996; L. Coveri, *Per una storia linguistica della canzone italiana*, in Id. (a cura di), *Parole in musica*, Interlinea edizioni, Novara 1996, pp. 13-24; L. Coveri, *Lingua e dialetto nella canzone popolare italiana recente*, in R. Dalmonte, *Analisi e canzoni*, Università di Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Editrice Università degli Studi di Trento, Trento 1996, pp. 25-38; L. Coveri, *Dialetto e canzone*, in AA.VV., *Il dialetto in scena*, Università di Genova-CLU, Genova 2004, pp. 65-82; L. Coveri, *Le canzoni che hanno fatto l'italiano*, in E. Benucci, R. Setti (a cura di), *Italia linguistica: gli ultimi 150 anni. Nuovi soggetti, nuove voci, un nuovo immaginario*, Le Lettere, Firenze 2011, pp. 69-126; L. Coveri, *La canzone e le varietà dell'italiano. Vent'anni dopo (1990-2010)*, in A. Miglietta (a cura di), *Varietà e variazioni: prospettive sull'italiano. In onore di Alberto A. Sobrero*, Congedo, Galatina 2012, pp. 107-17; A. Scholz, *Neo-standard e variazione diafasica nella canzone italiana degli anni Novanta*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1998; A. Scholz, *Subcultura e lingua giovanile in Italia. Hip-hop e dintorni*, Aracne, Roma 2005; G. Antonelli, *Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato*, il Mulino, Bologna 2010; R. Sottile, *Il dialetto nella canzone italiana degli ultimi venti anni*, Aracne, Roma 2013.

seriu<sup>2</sup> – ha portato allo sfruttamento del dialetto come risorsa espressiva nuova, vuoi sul versante dell’esperienza neodialettale (come per De André) – con il dialetto che offre variazioni metrico-ritmiche più ricche – vuoi sul versante identitario e ideologico (anticipato dalla scuola napoletana contemporanea e poi riutilizzato dall’esperienza rap). Ne derivano due filoni<sup>3</sup>: uno con valore espressivo-lirico e a volte ludico e l’altro con valore simbolico-ideologico che corrispondono, rispettivamente, a due livelli della matrice sviluppata da Berruto<sup>4</sup> per inquadrare il riuso dei dialetti in contesti nuovi: (i) come ‘risorsa espressiva con funzione principalmente ludica’, (ii) come ‘valore di rappresentazione e sottolineatura simbolica ed ideologica di mondi di riferimento e di valori socioculturali’<sup>5</sup>. Con la precisazione che ‘ludico’ non connota sempre e solo il senso ‘giocosco’ del termine, ma è da riferirsi all’utilizzo del dialetto per rafforzare e rendere più efficaci (con funzione spesso emotiva) effetti pragmatici della conversazione, come per esempio l’ironia, o aspetti soprasegmentali del discorso quando il mezzo (chat, SMS ecc.) ne impedisce l’uso<sup>6</sup>: quindi il dialetto, contrapposto all’italiano, come ‘gioco pragmatico’.

Questo quadro richiede continue analisi e verifiche dello stato dei fatti, tanto più che i processi sottesi sono in continua evoluzione e non ancora del tutto compresi. Di particolare interesse è il fenomeno del rap, che a partire dai primi anni Novanta ha coinvolto le giovani generazioni e che continua ad avere un impatto sempre crescente anche su altri generi musicali. Il motivo di interesse è duplice, come vedremo meglio dopo: (i) nel rap la parola si affranca dalla struttura melodica (che invece condiziona il verso della musica e della poesia) e viene modulata su un ritmo di 4/4 che è molto meno rigido; (ii) nel rap si privilegia l’uso del dialetto combinato spesso con l’italiano (anche se esistono importanti filoni rap in lingua).

<sup>2</sup> E. Coseriu, *Lezioni di linguistica generale*, Boringheri, Torino 1973.

<sup>3</sup> Cfr. Coveri, *La canzone e le varietà*, cit.

<sup>4</sup> G. Berruto, *Quale dialetto per l’Italia del Duemila? Aspetti dell’italianizzazione e risorgenze dialettali in Piemonte (e altrove)*, in A. A. Sobrero, A. Miglietta (a cura di), *Lingua e dialetto nell’Italia del Duemila. Dinamiche sociolinguistiche in atto e diversità regionali*, Congedo, Galatina 2006, pp. 101-23.

<sup>5</sup> Si veda anche Sottile, *Il dialetto nella canzone italiana*, cit.

<sup>6</sup> Cfr. M. Grimaldi, *Il dialetto rinasce in chat*, in “Quaderni del dipartimento di linguistica”, 14, 2004, pp. 123-37; M. Grimaldi, B. Sisinni, *Dialetto e italiano in rete. Chat ed Instant Messaging nel Salento*, in M. Aprile, D. De Fazio (a cura di), *Lingua e linguaggio dei media*, Aracne, Roma 2010, pp. 250-70.

Le radici del rap sono state individuate nella musica giamaicana, in particolare in alcune pratiche di modificazione dei suoni e di improvvisazione orale che verranno poi definitivamente sviluppate nel Bronx (New York) grazie al contributo degli afroamericani. Come genere musicale il rap costituisce uno degli elementi dell'hip hop, una cultura urbana giovanile che ha sviluppato altre forme di espressione nella break dance e nei graffiti<sup>7</sup>. Cosa sia il rap lo dice efficacemente Frankie HI-NRG MC in *Potere alla parola*: «Rap parola in effetto / coacervo di metafore che esprimono un concetto / assoluto e perfetto, un colpo diretto / assestato al sistema dal profondo del ghetto / spirituale in cui voglion relegarci ad affogare / in quel mare di chiacchiere impastate solo di quella morale / sì falsa e opportunistica [...]». Il Salento ha avuto un ruolo cruciale nel dar vita al fenomeno e nel favorirne la diffusione grazie all'influsso dei Sud Sound System (sss). A livello locale il fenomeno, direttamente o indirettamente, ha generato un enorme fermento socio-politico-culturale intorno al recupero identitario, antropologico e linguistico di quelle tradizioni (tarantismo, pizzica) che secondo alcuni avrebbero influenzato i sss (si vedano più avanti PARR. 3. e 4.).

Obiettivo di questo lavoro è condurre una analisi della produzione hip hop che ha caratterizzato il Salento con particolare riguardo ai sss. Questa produzione storica, se vogliamo, verrà anche confrontata con un esempio rappresentativo della produzione rap più giovane e con la recentissima produzione del fondatore storico dei sss (Treble Lu Professore) che negli ultimi anni ha intrapreso la carriera da solista. Nel fare ciò tenteremo di rispondere sostanzialmente a tre domande: 1. che tipo di dialetto è quello usato nella musica hip-hop? 2. come viene usato e che forma assume? 3. in che rapporti si pone rispetto all'italiano o ad altre lingue?

## 2. La parola percossa

L'hip hop nel Salento può essere considerato, a tutti gli effetti, un genere musicale indigeno sin da subito contaminato con il reggae, tanto da far parlare di *hip hop reggae* o *etno-raggamuffin*<sup>8</sup>. I salentini sss sono stati fra i primi, a partire dal 1991 con il 12 pollici *Fuecu – T'à sciuta bona*, a sviluppare questo stile con un notevole impatto nel mondo musicale italiano (e

<sup>7</sup> G. Plastino, *Mappa delle voci. Rap, Raggamuffin e tradizione in Italia*, Meltemi, Roma 1996.

<sup>8</sup> Cfr. F. Liperi, *L'Italia s'è desta. Tecno-splatter e posse in rivolta*, in AA. VV., *Ragazzi senza tempo. Immagini, musica, conflitti delle culture giovanili*, Costa & Nolan, Genova 1996, pp. 163-205. Il *raggamuffin* è considerato uno stile particolare del rap a conferma della contaminazione fra rap e musica giamaicana.

oltre), soprattutto grazie all'uso del dialetto. Come abbiamo anticipato, nel rap il rapporto fra testo e musica è tutto sbilanciato verso la dimensione del parlato. Al contrario di altri generi musicali, qui più che cantare si recita: l'andamento ritmico è prioritario rispetto alla melodia che viene modulata dall'esaltazione e dilatazione all'infinito dei passaggi ritmici, dai profondi fraseggi del basso e dagli stacchi netti della batteria<sup>9</sup>. Ne deriva una tendenza marcata alla mimesi del parlato, all'assenza di strutture metriche peculiari (il verso può essere allungato o accorciato dalla velocità di eloquio), allo sfruttamento di tratti paralinguistici e soprattutto prosodici (per marcare espressivamente ed emotivamente il messaggio), alla ricerca di sonorità foniche funzionali all'organizzazione ritmica del brano. Una caratteristica rilevante, soprattutto nelle fasi iniziali dei brani, è il puntellamento del 'discorso-testo' a elementi fatici caratteristici (*ehi...*, *viniti quai...*, *sintiti moi...*, *mena moi... caminati...*)<sup>10</sup>, che rimandano al contesto originale in cui è nato il rap, ovvero la strada o i centri sociali in cui gruppi di rapper (*posse*) erano soliti improvvisare i brani richiamando il pubblico all'ascolto attento delle parole, e che quindi hanno una funzione strutturale precisa.

Com'è facile intuire, tutti questi tratti sono funzionali alla trasmissione orale del segno: il materiale fonico-semanticamente viene così meglio compattato per agevolare la comprensione del messaggio da parte del pubblico e facilitare un'immediata interpretazione. Il suono (significante) è l'involucro che trasporta più agevolmente il senso (significato). Tutti questi tratti ci autorizzano a cercare, in future indagini, possibili collegamenti con la musica, le canzoni e la poesia popolare anch'esse trasmesse oralmente, diffuse, cioè, prevalentemente tramite l'esecuzione, l'immediatezza del messaggio sonoro e verbale, attraverso una struttura formale e compositiva poco elaborata<sup>11</sup>.

Affondiamo così le mani in una testualità che accumula, per esempio, la rima classica, con serie non sempre ordinate di allitterazioni (diffusissime), accanto a rime interne, in (2) e (4), ma anche rime equivoche, in (3), e persino ipermetre, ancora in (4):

(1) Lu core me BATTE a du l'anima me ATTE parlu / comu ma FATTU mama  
/ cu sta manera mia cu sta manera fuce TATA / pueti fare comu a mie nu fare  
comu a mie / Ci SINTI a ddhru SINTI te SIENTI dire parla l'italianu [...] <sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Cfr. A. Erra, *La struttura del rap italiano*, in Dalmonte, *Analisi e canzoni*, cit., pp. 317-35; P. Pacoda, *Hip hop italiano*, Einaudi, Torino 2000; Scholz, *Subcultura e lingua giovanile*, cit.

<sup>10</sup> "venite qua..., sentite ora..., forza ora..., venite..."

<sup>11</sup> Cfr. anche Sottile, *Il dialetto nella canzone italiana*, cit., in partic. pp. 49-50.

<sup>12</sup> Il cuore batte dove mi colpisce l'anima parlo / come mi ha fatto mia madre / a

(2) Parlu / pECCÈ ieu sACCIU ca l'anima sta 'nCI MINTI / MINTI pICCA ete lu male se cUNTI cu faCI l'animale / tOCCA a mie la sorte cu cANTU finu alla nOTTE / rozzu e puru massICCIU cu punnu<sup>13</sup> mai nu spICCIU /<sup>14</sup>.

(3) Quarche cosa intra de mie se ACETA / sine denta ACETA / muta gente considera cosa LECITA / lu statu ca subbra ogni parte ci SPECULA. // [...] / Frati e soru nui simu rriati camina moi / camina moi comu na petra cantu tESTU e fuecu / e DDD nu bete nu RASTA ma mo te canta st'aura RASTA /<sup>15</sup>.

(4) TIE ca ni stAI arrEtU sAI tIE ca ni stAI arrEtU ormAI / nu se ACCÒRGENU mica ca su pEsciU de nu VELÈNU / cu na bella facce de nanzi ma cu nu schelEtrU de rEtU / fannu finta ca te PÈNSANU / fannu finta ca te SÈNTENU / l'importante è ca pe le elezioni ni stati arrEtU sAI /<sup>16</sup>.

Non si tratta, è ovvio, di un lavoro 'consapevole' sul testo, ma di strutture rimico-ritmiche che servono a puntellare la generazione del testo improvvisato per il quale sono richiesti processi di memoria lessicale non indifferenti (è ben noto che rime, allitterazioni e altre figure retoriche da un lato agevolano il recupero mnemonico di materiale lessicale, dall'altro ne facilitano la fruizione e memorizzazione nell'ascoltatore). Mancando una versificazione vera e propria, rime e allitterazioni contribuiscono in modo efficace alla tessitura e alla coesione del testo, che si genera per inerzia su se stesso tramite un'ossessiva contrapposizione fonica, favorendone la fruizione da parte dei destinatari. Da un punto di vista stilistico il risultato è un notevole impatto semantico e una maggiore incisività del senso. A tal fine svolgono una certa funzione anche le insistenti rime morfologiche insieme a rime imperfette, ma fortemente allitterate:

modo mio in modo veloce / puoi fare come me non fare come me / chi sei dove sei ti senti dire parla in italiano [...].

<sup>13</sup> Si tratta di un neologismo che è entrato nel gergo dell'hip hop salentino e ha il significato di per 'rappare'.

<sup>14</sup> Parlo / perché so che ci stai mettendo l'anima / ci metti poco è il male se parli per fare l'animale / tocca a me la sorte di cantare sino alla notte / rozzo e anche bravo a rappare ma poi la smetto /.

<sup>15</sup> Qualcosa dentro di me si agita / si diventa acida / molta gente considera cosa lecita / lo Stato che specula su ogni coa // [...] / Fratelli e sorelle noi siamo arrivati cammina ora come una pietra canto duro e fuoco / e DDD non è Rasta ma ora te ne dico quattro a cantando /.

<sup>16</sup> Tu che gli stai dietro ehi tu che gli stai dietro ormai / non si accorgono mica che sono peggio di un veleno / con una bella faccia davanti ma con uno scheletro dietro / fanno finta di pensarti / fanno finta di sentirti / l'importante che per le elezioni gli stai dietro ehi /.

(5) Te lu Salentu enIMU / CUCUmmari mangiAMU / e a dunCA sciAMU sciAMU / mentIMU fueCU e mpezzeCAMU / Hip hop house e diSCO / funky reggae soul calIPSO / su tutte le pISTE da ballo / CAMina STamu CU la capu a nfrISCU // Chiaru! Simu te lu Salentu e tenIMU lu COre ardENTE / rispeTTAMU sempre tuTTA quANTA la gENTE / e nu te pensARE ca sta sulu sciuCAMU / CA intra stu modu CULtura sta facIMU [...] <sup>17</sup>.

(6) lu poveRu te lu asciu ntoRna moi a Risalire senò / timme adu ete ca RiAMU ntRa la situazione ca stAMU / lu poveRu è sempRe poveRu pe iddhru niente ancoRa à cangiATU / anzi è ancoRa chiu 'disperATU nu pocu ancoRa chiù delUSU / lu pRezzu te la vita à ncaRUTU e quiddhRu ca tene nu li è d'aiUTU // <sup>18</sup>.

(7) sta sucCEDE nu fattu ma nu bEDE na disgrAZIA / se chiama reggae dance hall e moi a quai sta inINIZIA / 'ntra la musica ca 'ncè an giru EDE la vera primIZIA / suonu schiettu e sinceru ca lotta contru l'ingiustIZIA / legata allu guadagnu ca domina con astUZIA / ma la musica ca ieu portu ede sulamente pe ci se SVIZIA [...] <sup>19</sup>.

A mio modo di vedere, l'operazione più riuscita è lo sfruttamento dei codici dialetto-italiano per creare catene di rime, imperfette o meno (anche in posizione interna). Viene così messo in relazione lessico di campi semantici diversi, creando un legame fra parole discordanti o inusitate, col solito fine di amplificare il messaggio. Un esempio rappresentativo per tutti:

(8)[...] Piccinnu GNIGNA sentime ma quandu 'NCIGNU / mpunnu su OGNE ritmu riestu e senza RITEGNU / percene la rima frisca an capu ieu sempre la TEGNU / e se a 'ngiru 'ncede nu sound ede lu giustu CONGE-GNU / cu face na dance hall riesta comu nu CONVEGNU / ca promuove musica ca te lassa nu SEGNU / intru la capu toa rianu comu nu MACI-GNU / tanti numi e tanti stili cussì è fattu stu REGNU / e na fiata ca li canusci tieni sempre chiù BESEGNU / ncede lu Lovers e lu DJ ca scrienu

<sup>17</sup> Dal Salento veniamo / cocomeri mangiamo / a dovunque andiamo / mettiamo fuoco e stimoliamo / Hip hop house e disco / funky reggae soul calipso / su tutte le piste da ballo / vieni abbiamo la testa al fresco // Chiaro! Siamo del Salento e abbiamo il cuore ardente / rispettiamo sempre tutta quanta la gente / e non credere che stiamo solo giocando / ché in questo modo facciamo cultura [...].

<sup>18</sup> / il povero dal basso deve ora risalire altrimenti / dimmi dove arriveremo con la situazione in cui ci troviamo / il povero è sempre povero per lui niente è ancora cambiato / anzi è ancora più disperato ancora un po' più deluso / il costo della vita è salito e quello che ha non gli è d'aiuto/.

<sup>19</sup> / sta accadendo un fatto ma non è una disgrazia / si chiama reggae dance hall e ora qui inizia / dentro la musica che c'è in giro c'è la vera primizia / suono schietto e sincero che lotta contro l'ingiustizia / legata al guadagno che domina con astuzia / ma la musica che io porto è solo per chi è scaltro [...].

liriche ccu INGEGNU contru ci riduce sta musica a nu banale GUADAGNU / fieru de quiddhru ca subito punnu e nu me RASSEGNU [...] <sup>20</sup>.

Il risultato è una irregolarità e un'imprevedibilità rimica, insieme alla creazione di effetti singolari ed inattesi. Poi ci sono, abbondanti, le figure della ripetizione: epanalessi, anadiplosi, anafora, polittòto ecc.:

(9) Ca quandu la matina te azzì / e te 'nfacci alla FENESCIA / 'nc'e' subito na cosa ca intra l'ecchi toi te FLESCIA / e te FLESCIA tuttu lu giurnu / peccé sai ca lu tieni attornu ma ce bbete? <sup>21</sup>.

(10) [...] senti comu CANGIA na sciurnata / QUANDU intra l'aria nce-te musica BONA. // Ca QUANDU ca è BONA è BONA / e QUANDU ca è fiacca fanne cu CANGIA / <sup>22</sup>.

(11) [...] ma ricerca de equilibbriu, amore pe la VITA / e allora damme MUSICA, MUSICA INTRA la VITA mia, / ca INTRA l'ANIMA, moi ANIMA sta melodia ca / ete LIBERA e poi LIBERA la capu mia e toa / <sup>23</sup>.

(12) [...] te la ripetù ca me brucia a n'piettu / de notte e de giurnu ME LA CANTU A NCAPU / A NCAPU ME LA CANTU A NCAPU / <sup>24</sup>.

Sono figure sfruttate prevalentemente per mettere in primo piano il tema del discorso, enfaticizzandolo, rinforzare la tenuta ritmica, e, in alcuni casi, aumentare la suggestione evocativa.

Se lavoriamo a livello del lessico, dobbiamo rilevare un fatto interessante, e cioè la coesistenza di forme ed espressioni popolari (diciamo anche 'arcaiche', e comunque in disuso) insieme a forme della lingua comune dialettizzate, o incastonate in un tessuto dialettale, rispettivamente in (13), (14) e (15):

<sup>20</sup> [...] Ragazzo ingegno ascolta... ma quando inizio / rappo su ogni ritmo svelto e senza freni / perché la rima fresca in testa io ho sempre / e se in giro c'è un sound è il giusto congegno / per fare una dance hall selvaggia come un convegno / che promuove musica che ti lascia un segno / nella tua testa arrivano come un macigno / tanti nomi e tanti stili così è fatto questo regno / e una volta che li consoci senti sempre più bisogno / c'è Lovers e il DJ che scrivono liriche con ingegno contro chi riduce questa musica a un banale guadagno / fiero di ciò subito rappo e non mi rassegnò [...].

<sup>21</sup> Che quando la mattina ti alzi / e ti affacci alla finestra / c'è subito una cosa dentro gli occhi che ti *flescìa* / e ti *flescìa* tutto il giorno / perché sai che ce l'hai attornu e cos'è.

<sup>22</sup> [...] Senti come cambia una giornata / quando nell'aria c'è una musica buona. // Che quando è buona è buona / e quando è cattiva falla cambiare.

<sup>23</sup> [...] ma ricerca di equilibrio, amore per la vita / e allora dammi musica, musica nella vita mia / che nell'anima, ora anima questa melodia che / è libera e poi libera la mia mente e la tua.

<sup>24</sup> [...] te lo ripeto che mi brucia nel petto / di notte di giorno me la canto in testa / in testa me la canto in testa /.

(13) sciaccu [stanco], stare sotu [stare fermo], fitare l'ecchi [girare gli occhi], ruculu [locusta, persona lesta, rapida nei movimenti], trenula [raganella di legno], ncarrare [indovinare], trappitu [frantoio], riscia [traccia], gnigna [intelligenza], agnasciu [ovunque], fucetare [agitare], roscia [bracce di carboni interi], mennire [pentirsi], sciana [stato d'animo positivo], ruzzulisciare [ruminare] ecc.

(14) immensu, surrogatu, attornanu, ricanuscu, pija voltu na sciurnata, stereu, selvaggiu, ingegnu, macignu, scivolamu, ricanuscu ecc.

(15) [...] fuecu sta rria te lu sule *colpisce* l'accento su ste parole [...]; [...] intra stu *modu cultura* sta facimu [...]; [...] camenandu a tiempu *sulla giusta rotta* [...]; [...] ca *bagna* tante *scogliere* / cu unde ca te seculi *le stannu a scolpire*, libera a capu mia e toa / de ogni fiaccu pensieru o *idiozia o ipocrisia* [...]; [...] *la vibrazione positiva* ca meju *educa* [...] ecc.<sup>25</sup>.

Tuttavia non si tratta di una stratificazione di tipo espressionistico (cioè di lessico attinto da codici e registri eterogenei e riadattato ad un contesto nuovo), ma di un uso intercambiabile di dialetto e lingua. E soprattutto, da un punto di vista sociolinguistico, pare emergere, quasi per contrappasso, il fenomeno opposto che interessava l'italiano popolare, quando forme della lingua comune venivano maldestramente inglobate nel sistema fonetico-fonologico (sintattico ecc.) dei dialetti. Qui, invece, è il dialetto che si appropria in modo autonomo, per le proprie esigenze, dell'italiano. E soprattutto lo fa consapevolmente. Infatti, i fenomeni di cambio di codice (rari, sia verso l'italiano che le lingue straniere, perché qui il dialetto domina) sono utilizzati, con una funzione retorica nuova, per marcare emotivamente la narrazione e dare enfasi al contenuto semantico che si intende porre in evidenza. Ne risulta una sorta di contrapposizione *tema* (italiano) – *rema* (dialetto) strutturata sul cambio di codice sistematico:

(16) Loro non capiranno mai cos'è / *quiddhru ca è giustu pe sti vagnoni moi* / potranno parlare ma non pretendere / *te cangiare quiddhru ca simu nui*. / Prima o poi si dovranno arrendere / *ipocrisia nu ne ulimu chiui* / il tempo non può più nascondere / *la vera faccia de sta storia quai* [...] <sup>26</sup>.

<sup>25</sup> [...] fuoco arriva dal sole *colpisce* l'accento su queste parole [...]; [...] in questo *modu cultura* stiamo facendo [...]; [...] caminando a tempo *sulla giusta rotta* [...]; [...] che *bagna* tante *scogliere* / con onde che da secoli *le stannu a scolpire*, libera la mente mia e tua / de ogni fiaccu pensieru o *idiozia o ipocrisia* [...]; [...] *la vibrazione positiva* ca meju *educa* [...].

<sup>26</sup> Loro non capiranno mai cos'è / *quello che è giusto per questi ragazzi ora* / potranno parlare ma non pretendere / *di capire quello che siamo noi*. / Prima o poi si dovranno arrendere / *ipocrisia non ne vogliamo più* / il tempo non può più nascondere / *la vera faccia di questa storia qui* [...].

### 3. La seconda fase: nuove e rinnovate espressioni rap

I sss si riappropriano del dialetto senza preoccuparsi troppo di riallacciare legami con la tradizione perduta legata al tarantismo, il cui recupero (a partire dalla metà degli anni Settanta) era stato condotto dal lavoro di scavo e sistematizzazione del Canzoniere Grecanico Salentino organizzato intorno a Rina Durante<sup>27</sup>. Nei testi (così come nella musica) dei sss non si trova nessun riferimento al tarantismo, ma esplicitamente a *hip hop, house, disco, funky, reggae, soul*<sup>28</sup>. Tuttavia, la disputa (non del tutto risolta) circa il rapporto fra tarantismo (pizzica ecc.) e l'esperienza dei sss da un lato e la riscoperta e valorizzazione della musica folklorica dall'altro<sup>29</sup> (si pensi alla Notte della Taranta a Melpignano) trova un riflesso nelle nuove generazioni di rapper salentini attraverso la consapevolezza delle due tradizioni che diventa esplicita. È il caso del giovane rapper Mattune che apre l'album di esordio, *Strade di paese*, con una sorta di manifesto:

(17) Crisciutu a ritmu de tamburreddhu e de armonica / lu nonnu me pizzicava cu li ritmi te dda musica / la manu ne sanguinava ma la mente era libera / te ogni tipu te malessere / cu lu sorrisu se affrontava ogni forma te difficoltà / la gente ca te trasmette lu rispettu e la volontà / cu vivi la vita puru ca è ingiusta con serenità / consolida il tuo modo d'essere / un libro che porto con me, racconta delle storie che adesso / mi aprono gli occhi su quello che c'è / sul mondo sempre più disonesto<sup>30</sup>.

Sul modello dei sss (e altri gruppi di genere) Mattune si sforza di fare una sintesi fra la tradizione della pizzica, il reggae, l'hip hop e la dancehall. Qui la 'versificazione' e il tono, pur con la continua presenza

<sup>27</sup> D. Durante, *Spartito (io resto qui). Storie e canzoni della musica popolare salentina*, Salento Altra Musica Edizioni, Lecce 2005.

<sup>28</sup> I legami fra tarantismo, reggae e altre forme di musica folklorica (si pensi ad alcune culture africane rimaste ancora isolate) si possono trovare per altre vie, a volte lontanissime nel tempo e nello spazio e intricate, ma forse tutte collegate agli stati di trance o stati modificati di coscienza, indotti dalla musica e dal ballo, come estraniamento dalla realtà per motivi socio-antropologici diversi: forse è questo che hanno cercato di suggerire P. Fumarola e G. Lapassade (*Rap Copy, inchiesta sull'Hip Hop*, in "Studi e ricerche", 8, 1991, pp. 109-47).

<sup>29</sup> Si veda F. Capone, *Sata Terra*, in [www.sataterra.blogspot.com](http://www.sataterra.blogspot.com), 2011; Plastino, *Mappa delle voci. Rap, raggamuffin e tradizione in Italia*, cit.

<sup>30</sup> Cresciuto a ritmo di tamburello e di armonica / il nonno mi pizzicava con i ritmi della musica / la mano mi sanguinava ma la mente era libera / da ogni tipo di malessere / con il sorriso affrontavo ogni forma di difficoltà / la gente che mi trasmette il rispetto e la volontà / a vivere la vita anche se è ingiusta con serenità [...].

di alcuni dei tratti discussi in (1)-(15), tendono a farsi più ‘lirici’. In brani scritti e cantati insieme ad altri rapper, il *code-switching*, oltre in direzione dialetto-italiano/italiano-dialetto, incorpora anche l’inglese e il patois giamaicano (*Patwa*) in una sorta di mistilinguismo funzionale al ‘racconto’:

(18) [...] Per quella gente che ci comprende / fi who understand we... fi who understand we / per chi gli piace e poi ci segue / come follow me inna dis / [...] oiu me basu su a qualità/ pe mie nu cunta la quantità<sup>31</sup> / nell’arte mettici umiltà [...].

(19) [...] un messaggio diretto che si stacca / esplode in frequenza e tutte le frontiere spacca / swing my brain every day / i no donna i no donna go insane / swing my brain every day / piamu nu bigliettu cu vau su soul train / se la tua vita è dura e non t’affranca / non c’è una via sicura che ti affianca / cerca la soluzione che sicuro c’è / la tesi del teorema e scritta dentro te.

La tensione verso il lirismo è palese negli ultimi lavori di Treble Lu Professore, storico fondatore dei sss, che ha firmato brani fondamentali nel panorama della musica hip hop nazionale (suo è il brano *Le radici ca tieni*). A partire dal 2005, Lu Professore ha seguito una strada da solista sino ad arrivare all’ultimo album, *Terra mia*, dove sono esplicitamente dichiarate le ambizioni cantautorali (che in fondo lo hanno sempre caratterizzato) sulla scia della tradizione che da Domenico Modugno arriva a Pino Daniele. Si nota un chiaro tentativo di svincolarsi dagli stretti canoni del reggae alla ricerca di una nuova canzone d’autore salentina. Il dialetto non pervade più il testo, ma è dosato al punto giusto, usato quasi come ‘controcanto’ per sottolineare stati emotivi o di denuncia dell’autore e le strutture rimiche variano fra quelle già segnalate e una tendenza alla riduzione al minimo dei rapporti rimici (a testimonianza di una ricerca del verso libero):

(20) Terra mIA è poesIA bastano gli occhi per creDERE / non è come un sOGNO ti svegli e va vIA / è acqua che bAGNA la cenERE / Roca mia è poesia il fuoco abbraccia le piEtrE / non è come un sOGNO ti svegli e va vIA / serve acqua che bAGNI la cenERE / Pe’ la mafia e li barONI, e li politICI nu su bONI / a qua mera è chiù sempLICE / e nu sentune ragiONI, fannu sulu favOrI / a ci de sempre è compLICE [...] <sup>32</sup>.

(21) Seduti sulla sabbia, restiamo qui / diciamo no, ma tu vuoi sentire solo sì / abbiamo radici profonde che nessuno taglierà / questa terra le

<sup>31</sup> Mi voglio basare sulla qualità / per me non conta la quantità.

<sup>32</sup> Per la mafia e i baroni, e li politici non sono capaci / da queste parti è più semplice / e non sentono ragioni, fanno solo favori / a chi da sempre è complice [...].

vuole difendere e le difenderà. / Aria...ma nu l'hai capita ca te n'hai scire / quista è terra ca nu poi cattare / comu sia ca me castimi la mamma e lu sire, comu l'aggiu dire: / de quai te n'hai scire [...]»<sup>33</sup>.

(22) Duce e mara, mara e duce questa è la mia terra / puru a tiempu de pace pare ca ncete la guerra / Giru pe le campagne e bisciu, alberi e pietre piangono / e chiamano in silenzio: "A qua 'mera nisciunu crita!" / Duce e mara, mara e duce questa è la mia terra, / l'acqua viene dal cielo, l'uomo nasce dalla terra / Simu gente de mare e petre, navighiamo in mare aperto, / la nostra nave sa dove viene e dove arriva<sup>34</sup>.

Dunque, uno stile che oscilla fra la mimesi del parlato giovanile e la ricerca di una cifra stilistica e poetica personale, tanto da farci parlare di versificazione vera e propria; dove testo e musica vengono costruiti in parallelo e nessuno dei due è succedaneo all'altro, così come dialetto e italiano, insieme ad altre lingue, diventano elementi costitutivi del brano e funzionali al messaggio. Infine, sebbene i dati siano ancora pochi, mi pare anche che i filoni espressivo-lirico-ludico e quello simbolico-ideologico tendano spesso a incrociarsi, se non a fondersi.

#### *4. Conclusioni e altre considerazioni sul carsismo dialettale*

L'analisi preliminare della musica rap salentina qui condotta ci porta a ipotizzare che i sss e gli altri due autori presi in esame, attraverso il recupero del dialetto innestato nell'hip hop, hanno saputo riallacciare in modo naturale legami con una tradizione e una cultura fondata sulla percezione della parola, e sulla sua relativa gestione. Infatti, in controluce si nota il riutilizzo, per strade non facili, delle consuetudini del canto popolare (e delle sue tematiche), ma con uno spirito di denuncia e riscatto che prima era rassegnazione: ecco un'altra strada che porta a riconoscere legami con la musica folklorica locale. In una forma nuova ritorna la peculiarissima capacità di improvvisare e insieme conservare un testo, di farne oggetto tanto di una trasmissione sociale,

<sup>33</sup> [...] Aria... non hai capito che te ne devi andare / questa è terra che non si può comprare / è come se stessi bestemmiano la madre e il padre, come te lo devo dire: / da qui te ne devi andare [...].

<sup>34</sup> Dolce e amara, amara è dolce è questa terra mia / anche in tempo di pace sembra ci sia la guerra / Giro per le campagne e guardo, alberi e pietre piangono / e chiamano in silenzio: "Da queste parti nessun grida!" / Dolce e amara, amara è dolce è questa terra mia, / l'acqua viene dal cielo, l'uomo nasce dalla terra / Siamo gente di mare e pietre, navighiamo in mare aperto, / la nostra nave sa dove viene e dove arriva.

impersonale, quanto di una serie illimitata di esecuzioni individuali. Allo stesso tempo, con l'impiego di un dialetto che sostanzialmente appare 'integro'<sup>35</sup> vengono introdotte tematiche completamente nuove' (politica, problematiche sociali, rivendicazioni giovanili, confronto generazionale ecc.) sfruttando produttivamente il codice *alto* italiano. Questo dato ci induce ad allargare la prospettiva di analisi sulle 'risorgenze' dialettali<sup>36</sup> al di là della musica. Come ho già avuto modo di evidenziare<sup>37</sup>, il fenomeno in questione può essere visto come un processo carsico che non va solo inquadrato all'interno di fenomeni sociolinguistici in cui gioca un ruolo cruciale la variabile età (giovani generazioni). Si tratta invece di un carsismo che parte da lontano, che ha probabilmente inizio quando i dialetti entrano in contatto con l'italiano e che nel tempo ha portato a usi e riusi del dialetto (sia nel parlato che nella scrittura letteraria) sempre diversi e con finalità diversificate. Provo qui a fare solo lo schizzo di un quadro che meriterebbe ulteriori approfondimenti e riflessioni.

Il contatto con una varietà dotata di maggiore prestigio ha iniziato a erodere il dialetto (o così ci è sembrato) mentre le masse si avviavano progressivamente alla conquista dell'italiano (almeno di quello parlato). In quegli anni, siamo intorno agli anni Sessanta del secolo scorso, il dialetto, protagonista della scrittura del neorealismo – sino alle sue estreme propaggini (Pasolini, Mastronardi, e per certi versi anche il D'Arrigo di *Horcinus orca*) –, regredisce nella narrativa italiana per essere soppiantato da un italiano che aspira alla *medietà*<sup>38</sup>.

Il dialetto scompare dalla narrativa e negli stessi anni riemerge prepotente nella poesia neodialettale. Si tratta di una esperienza im-

<sup>35</sup> Lo si evince, per esempio, dalla presenza costante di processi fonologici che sono peculiari della varietà dialettale parlata dagli autori dei testi. Sistematically la presenza di dittonghi metafonetici per /ε/, /ɔ/ caratteristici del Salento settentrionale ('spietti' *aspetti* 3s, 'piettu' *petto*, 'bueni' *buoni*, 'fuecu' *fuoco*, 'cueddhru' *collo* ecc.) o delle metafonie proprie di sistemi in cui sono presenti le medio-alte, di chiara influenza napoletana ('paese-paisi', 'mese-misi', 'canzone-canzuni', 'fiore-fiuri' ecc.). Così come la mancata assimilazione del nesso -nd-: 'quandu' *quando*, 'mundu' *mondo* ecc. Trattati invece assenti in Mattune e Treble Lu Professore che parlano varietà del Salento meridionale, dove si mantiene la dittongazione metafonetica di /ε/ solo per un numero molto limitato di forme lessicali (cfr. M. Grimaldi, *Nuove ricerche sul vocalismo tonico del Salento meridionale*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003).

<sup>36</sup> Cfr. Berruto, *Quale dialetto per l'Italia del Duemila?*, cit.

<sup>37</sup> Si veda Grimaldi, Sisinni, *Dialetto e italiano in rete*, cit.

<sup>38</sup> Cfr. M. Corti, *Metodi e fantasmi*, Feltrinelli, Milano 1969 e I. Baldelli, *Varianti di prosatori contemporanei*, Le Monnier, Firenze 1970.

portante, perché i dialetti, spesso di aree periferiche, diventano *lingua della poesia* (alla pari con la lingua letteraria) non solo in difesa di uno spazio estraneo alla modernità, ma anche come ricerca della parola primigenia, incontaminata, metabolizzata in una cifra stilistica originale (solo alcuni nomi rappresentativi: Marin, Pasolini, Zanzotto, Loi, Guerra, Pierro, Buttitta ecc.). I poeti neodialettali intraprendono questo percorso in modo consapevole proprio mentre le masse dei parlanti consapevolmente cercavano di rimuovere il patrimonio di varietà dialettali ereditato<sup>39</sup>. Recuperati e stilisticamente modulati nella lingua letteraria della poesia, nella realtà parlata i dialetti sembravano condannati a un processo di erosione e alla definitiva scomparsa. Di generazione in generazione il dialetto è stato percepito come un marchio da cui liberarsi, una colpa da espiare.

Ma mentre ci accingevamo a celebrarne i funerali, i dialetti, inosservati, riemergono con prepotenza nella musica hip hop a partire dalla fine degli anni Ottanta (con una tendenza crescente che pare inarrestabile) e in parallelo, di nuovo, nella narrativa dove il dialetto si fonde con la presenza sistematica dei gerghi giovanili, la mimesi del parlato e diversi livelli di italiano regionale e popolare. Il (ri)uso del dialetto caratterizza la musica hip-hop dei torinesi *Mau Mau*, dei napoletani *Almamegretta*, dei veneti *Pitura Freska*, dei salentini *Sud Sound System*, e parallelamente compare, solo per citarne alcuni, nei romanzi dell'abruzzese Silvia Ballestra, del romano Marco Lanzòl, o del veneziano Marco Franzoso (un caso estremo è il romanzo della siciliana Lara Cardella, *Volevo i pantaloni*), sino ad arrivare al recente *Ternititi* di Desiati<sup>40</sup>. Anche in questo caso, come per i poeti neodialettali, il ritorno al dialetto avviene in modo consapevole da parte, però, di una generazione nata intorno agli anni Sessanta, e delle successive, che dovevano accompagnare i dialetti nella tomba. E soprattutto, questa volta, l'impiego delle varietà dialettali non rimane rinchiuso in forme artistiche ma dilaga, vivificato, in nuovi usi e forme nuove nella realtà linguistica dei parlanti: lo ritroviamo nei fumetti, nella enigmistica, nei

<sup>39</sup> Il fenomeno non è relegato temporalmente. Si veda la raccolta di poesie neodialettali che danno conto delle nuove esperienze: M. Cohen, V. Cuccaroni, G. Nava, R. Renzi, Ch. Sinicco (a cura di), *L'Italia a pezzi. Antologia dei poeti italiani in dialetto e in altre lingue minoritarie tra Novecento e Duemila*, Gwynplaine, Ancona 2014.

<sup>40</sup> Cfr. Scholz, *Subcultura e lingua giovanile*, cit.; M. Grimaldi, *Dialetto, lingua e letteratura: alcuni esempi recenti di narrativa pugliese*, in G. Marcato (a cura di), *Dialetto, memoria e fantasia*, Atti del Convegno Internazionale di Studi – Sappada/Plodn BL, 28 giugno-2 luglio 2006, Unipress, Padova 2007, pp. 321-8.

nomi e insegne di locali, nelle trasmissioni radio, nella pubblicità in TV sino ad arrivare alle chat e agli SMS<sup>41</sup>.

E dunque i dialetti hanno dimostrato una resistenza inimmaginabile, una capacità mimetica eccezionale: il contatto con l'italiano ha innescato processi dissolutivi e ricostruttivi (a questo punto potenzialmente alternabili all'infinito) che ogni generazione di parlanti ha modulato a suo modo e a diversi livelli, ogni volta dietro processi sociolinguistici differenti (spesso non immediatamente visibili) ma tutti accomunati da un unico filo: il ricorso alle lingue 'matri' quando i parlanti hanno percepito che la lingua comune, imposta dall'alto e standardizzata in una 'grammatica', non può più offrire risorse espressive originali, oppure quando c'è stata l'esigenza di supportare il (ri)appropriamento di identità socioculturali-antropologiche che sembravano perse. Arrivati

<sup>41</sup> Cfr. L. Coveri, A. M. Picillo, *Il dialetto nelle radio locali: un'inchiesta in Liguria*, in AA.VV., *Gli italiani trasmessi. La radio*, Accademia della Crusca, Firenze 1997, pp. 579-609; M. Bodini, *Er guardiano der pretorio. Una prima indagine su dialetto e italiano regionale nella pubblicità da Carosello ad oggi*, Tesi di laurea inedita, Università degli Studi di Torino, a.a. 1999-2000; A. Nesi, *Il dialetto in pubblicità. Confine allargato o dialetto al confino?*, in G. Marcato (a cura di), *I confini del dialetto*, Unipress, Padova 2001, pp. 199-206; T. Telmon, *Regresso culturale e recupero modaiolo dei dialetti locali del Piemonte. Una lettura sociolinguistica dell'onomastica della ristorazione*, in D. Silvestri, A. Marra, I. Pinto (a cura di), *Saperi e sapori mediterranei*, Liguori, Napoli 2002, pp. 335-50; G. Berruto, *Parlare dialetto in Italia alle soglie del duemila*, in G. L. Beccaria, C. Marellò (a cura di), *La parola al testo. Scritti per Bice Mortara Garavelli*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2002, pp. 33-49; G. Berruto, *Italiano parlato e comunicazione mediata dal computer*, in K. Hölker, Ch. Maaß (a cura di), *Aspetti dell'italiano parlato*, Lit Verlag, Münster-Hamburg-Berlin-Wien-London 2005, pp. 137-56; erruto, *Quale dialetto per l'Italia del Duemila?*, cit.; G. Berruto, *Su alcuni usi non convenzionali del dialetto. (Un divertissement italo-tedesco per Emanuele Banfi in occasione del suo 60° compleanno*, Caissa Italia Editore, Cesena 2006, pp. 85-100; G. Berruto, *Sulla vitalità sociolinguistica del dialetto, oggi*, in G. Raimondi, L. Revelli (a cura di), *La dialectologie aujourd'hui*, Atti del Convegno Internazionale "Où va la dialectologie? Dove va la dialettologia?", Edizioni dell'Orso, Alessandria 2007, 133-48; A. Benucci, *La pubblicità televisiva e l'italiano non standard*, in N. Maraschio, T. Poggi Salani (a cura di), *Italia linguistica anno mille, Italia linguistica anno duemila*, Bulzoni, Roma 2003, pp. 417-30; Coveri, *Dialetto e canzone*, cit.; E. M. Pandolfi, *L'italiano, il dialetto e le altre lingue nella pubblicità della Svizzera italiana*, in "Studi Italiani di Linguistica Teorica e Applicata", xxxiv, 2, 2005, pp. 283-307; B. Sisinni, *Il dialetto in rete via Messenger*, in Marcato (a cura di), *Dialetto, memoria e fantasia*, cit., pp. 156-64; F. Stomeo, *Italiano e dialetto nella pubblicità televisiva*, in Marcato (a cura di), *Dialetto, memoria e fantasia*, cit., pp. 215-9.

a convivere pacificamente con l'italiano<sup>42</sup>, i dialetti vengono ormai usati da parlanti che dominano due codici (insieme alle loro dimensioni pragmatiche) e li sfruttano in modo mirato nei processi di comunicazione in funzione dei fini che vogliono raggiungere<sup>43</sup>.

Trattandosi di un contributo in un volume che affronta anche la questione dell'identità, mi permetto di chiudere con alcune brevi considerazioni sui processi identitari innescati dal recupero dei dialetti da un lato (sss), e delle tradizioni folkloriche dall'altro (Canzoniere Grecanico Salentino): e si noti che il secondo inizia a metà degli anni Settanta, mentre per i dialetti doveva iniziare un inesorabile declino, e il primo verso gli anni Novanta. Fra i due c'è la Notte della Taranta che appare nel 1998 e che secondo l'intuizione originaria (la stessa che Rina Durante aveva avuto per il Canzoniere) doveva essere in grado di ricontestualizzare e d'inventare nuove politiche delle tradizioni. Quindi doveva fungere da anello di congiunzione fra le due esperienze e proiettarle verso le nuove generazioni unendo il marketing del territorio a un intento pedagogico di trasmissione dei valori identitari del dialetto e della musica. La realtà è sotto gli occhi di tutti: l'evento culturale più importante per il territorio salentino è ridotto a esercizi di (ri)arrangiamento e contaminazione di generi. Il tutto si esaurisce nella dimensione spettacolare di massa: senza offrire alla massa l'opportunità di riappropriarsi delle radici, di una realtà in cui lingua, dialetto e identità erano un tutt'uno. In un sistema Salento che fagocita tutto in quel puerile autocompiacimento che da secoli ci fa stare immobili sulla soglia di casa con la coppola in testa e lo sguardo fisso nel vuoto ad aspettare che qualcosa accada anche l'esperienza della Notte della Taranta è rimasta vittima del suo stesso morso.

Fossimo solo riusciti a far capire alle giovanissime generazioni che il morso della taranta non era reale, ma che in quel simbolo, in quel rito, in quella musica i nostri antenati cercavano disperatamente una via di scampo da una condizione umana miserrima, sarebbe stato un bel modo per sovvertire l'eterno stato di lucida immobilità che faceva

<sup>42</sup> I dati ISTAT del 2012 ci dicono che dal 1995 al 2012 è aumentata costantemente la quota di chi usa l'italiano anche abbinato al dialetto in famiglia, con amici e con estranei. L'uso prevalente dell'italiano decresce con l'aumentare dell'età a favore dell'uso esclusivo e combinato al dialetto: in famiglia varia dal 60,7% dei giovani di 18-24 anni al 41,6% dei 65-74enni (fonte: <http://www.istat.it/it/archivio/136496>).

<sup>43</sup> Si veda anche I. Tempesta, *Italiano, dialetto o neodialetto? Alcuni dati sul repertorio pugliese e salentino*, in G. Marcato (a cura di), *Italiano strana lingua?*, Unipress, Padova 2003, pp. 227-34.

dire a Bodini (1956): [...] *Solo noi / viviamo come dati insolubili che non maturano. / Siamo nati dicendo “a priori” nel fondo delle case, senza confessare / la sorpresa in un pianto nuovo / e ci è destino rimpiangere / fin le cose che abbiamo / qui, vicino a noi, come se fossero / miglia e miglia remote [...]*<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> V. Bodini, *Foglie di tabacco*, in Id., *La Luna dei Borboni ed altre poesie*, Mondadori, Milano 1952.