

Lingua, musica e identità: la doppia vita di un gergo

di Marta Maddalon*

1. Premessa

Pur senza negare i presupposti del tema generale, crediamo sia necessario porre l'ipotesi che, così come il concetto stesso di identità è composito¹, lo è anche quello di musica come fattore identitario.

In tempi recenti, il ricorso alla musica quale componente centrale nella costruzione di un'immagine complessiva di appartenenza e auxilio alla definizione di sé sì è fatto più frequente e pressante; i casi in cui questo è avvenuto e avviene, però, sono spesso molto diversi, a seconda delle circostanze e delle situazioni, esattamente come nel caso degli altri fattori centrali per l'identità e per l'identità stessa, nel suo complesso.

Fare dei casi concreti ci porta subito al centro del problema e ci permette di iniziare un'analisi più puntuale. Tra i più eclatanti, negli ultimi decenni, va posto forse quello della musica cilena, ai tempi della dittatura e quello della musica celtica, in genere, e irlandese, in particolare.

Le componenti, non le uniche, su cui torneremo anche in seguito, sono la comprensibilità, parziale, dei testi nel primo caso, che favoriva la condivisione e la ripetizione; il ricorso a stilemi musicali di natura (semi)-universale, nel secondo. Le spinte di tipo fortemente ideologico conducevano, in entrambi i casi, ad un'adesione e a una visione sociale e politica molto sentita nei decenni passati, sia rispetto alla tragedia di una dittatura, sia nei confronti della lotta di 'liberazione' del popolo

* Università degli Studi della Calabria.

¹ J. Trumper, M. Maddalon (a cura di), *La legislazione nazionale sulle minoranze linguistiche. Identità e lingua*, Lithostampa di Pasian, Prato 2003, pp. 125-50.

irlandese. In casi più pacifici, ossia dove la componente ideologica e politica era più blanda e meno supportata da avvenimenti contingenti, la musica popolare e tradizionale comincia a rappresentare, da un certo punto in poi, molte istanze che vanno dal recupero della tradizione, alla riscoperta di origini più o meno mitizzate, fino alla ricerca di nuovi canali espressivi.

2. *Musica e identità. Il vero, il falso e il probabile*

Non entrando che introduttivamente nella questione del ruolo complesso delle espressioni musicali all'interno della storia e della cultura dei popoli, mi limiterò a riassumere i casi più generali, e anche quelli che giungono fino a noi facendo un lungo percorso. Sul piano simbolico, restando agli esempi più generali, i casi più noti e significativi sono quelli di brani che hanno perso in pratica memoria etnologica della loro vera “origine” (inutile glossare che il concetto di origine per le produzioni popolari è puramente indicativo), per entrare nel novero di quelli condivisi globalmente e al di fuori della dimensione temporale. Proprio in tema di celebrazioni e di anniversari, *Bella ciao* è forse il caso mondialmente più rappresentativo; la versione popolare di un canto di amore e morte, che personalmente ho sentito cantare e imparato da mia madre, diviene l'inno della Resistenza e di ogni resistenza². Un'altra manifestazione è quella di canzoni tradizionali o brani composti in particolari momenti storici e in un luogo specifico, che migrano, sulla scorta del pop, dagli anni Settanta in poi, e vedono la loro storia cambiare. *El pueblo unido jamás será vencido*, uno tra i brani più noti degli Inti Illimani, è canto delle manifestazioni politiche degli anni di piombo, fianco a fianco con gli inni delle maggiori formazioni politiche extraparlamentari.

Sorpassando questi due aspetti, sicuramente centrali nella definizione del ruolo ideologico e simbolico di alcune canzoni popolari, arriviamo al ruolo che la lingua, o meglio la scelta di una varietà linguistica, assume nella canzone.

² La versione che cantava mia madre, nata nel 1913, era simile a quella, anonima, conosciuta come *Fior di tomba*: Stamattina mi sono alzata // stamattina mi sono alzata, // sono alzata – iolì // sono alzata – iolà // sono alzata prima del sol. // Sono andata alla finestra / e ho visto il mio primo amor // che parlava a un'altra ragazza, discorreva di far l'amor. // Sono andata a confessarmi // e l'ho detto al confessore. // Penitenza che lui m'ha dato: // di lasciare il mio primo amor. // Ma piuttosto che lasciarlo // son contenta mì a morir // Farem fare la cassa fonda // e andremo dentro in tri: // prima il padre e poi la madre // e il mio amore in braccio a mi, // e il mio amore in braccio a mi.

Molte storie della musica pongono l'inizio dell'uso del dialetto nei testi dei primi cantautori, anche se va tenuto conto che la riscoperta della musica popolare da parte degli etnomusicologi e ricercatori, a partire dagli anni Cinquanta, costituisce una storia a parte, pur se non facilmente divisibile da quella della canzone d'autore.

Venendo però ad anni più recenti, un primo punto di svolta è costituito dalla moltiplicazione dei generi in cui il dialetto viene utilizzato. Da *Crêuza de mä* di Fabrizio De André: «*Umbre de muri muri de mainé// dunde ne vegnì duve l'è ch'ané// da 'n scitu duve a l'ün-a a se mustra nûa// e a neutte a n'à puntou u cutellu ä gua* [...]» del 1984, si arriva già alla fine degli anni Novanta con decine di gruppi e di cantanti che utilizzano il dialetto in musica. Oltre ai cantautori, nel cui caso la scelta del codice dialettale assume, di volta in volta, motivazioni e caratteristiche che vanno analizzate singolarmente, si moltiplicano gruppi che fanno rap in dialetto, *world music*, riproposizioni di musiche tradizionali ecc. Tralasciando le realtà più locali, si arrivava abbondantemente sopra i 50 gruppi, con una prevalenza delle regioni meridionali, fatto che necessita una riflessione sociolinguistica non superficiale.

Evidentemente, il ri-uso del dialetto non può essere separato dall'analisi, più generale, del repertorio italiano, in anni recenti. Sono ormai numerosissime le opere che trattano di lingua e dialetto in letteratura, poesia, un po' più marginali quelle su teatro e dialetto, molto presenti quelle sul dialetto nella canzone, anche se, vista la vastità del tema, si incentrano spesso su un singolo filone, su alcuni autori o su un genere.

3. Lingua e dialetto nelle manifestazioni artistiche

Quando parliamo del conflitto *lingua-dialetto* in Italia, dobbiamo tener presente la situazione di diglossia che caratterizza molte regioni italiane fino alla fine del secondo conflitto mondiale; questa era costituita da una differenziazione funzionale, stilistica e sociale, tra la lingua nazionale, basata sul toscano storico, e un numero di dialetti, alcuni dei quali avevano subito delle tendenze centripete e standardizzanti lungo il corso dei secoli. Situazioni specifiche sono quelle del veneto-veneziano, del campano-napoletano, fino ad un certo punto anche del siciliano, pensiamo ai tentativi di Meli e dell'Accademia Palermitana, di presentare e usare un volgare siciliano illustre agli inizi dell'Ottocento, in concorrenza, nell'isola, al toscano illustre. In questi casi, le dinamiche tra i due codici sono centrali; in due istanze, ossia quelle

della Campania e del Veneto, vi sono ancora diversi livelli di dialetto in un repertorio complesso in cui, talvolta, può esistere una sovrapposizione e, ancora, un uso alto, addirittura letterario, del livello più standardizzato di dialetto³.

Ovviamente, non tutte le situazioni italiane sono così complesse, limitandosi in molti casi ad un semplice contrasto tra classi (classe alta e borghesia rispetto alle altre), o tra l’italiano delle classi istruite e il dialetto, oppure ancora l’italiano regionale, con forte commistione dialettale, delle classi popolari. Simili situazioni non devono però essere appiattite nell’analisi e richiedono comunque attenzione. Arrivando al caso della Calabria, la massa di persone senza scolarizzazione, dedicata fino al 1945 ai lavori agricoli, usava quasi esclusivamente vari dialetti, geolinguisticamente anche molto diversificati. In un tale quadro, non si può parlare di processi di standardizzazione, nemmeno in senso storico; la borghesia e le classi più alte usavano maggiormente un italiano fortemente regionale, o qualche volta anche qualche variante più raffinata ed elegante, e il dialetto per comunicare con le “classi popolari”.

Non possiamo certo entrare nella lunga e complessa discussione dell’uso del dialetto a fini artistici, nel corso dei secoli. Mi limiterò, dunque, ad alcune osservazioni che possono essere utili nel trattare il tema posto.

Nel caso del teatro, la storia è lunghissima, anche perché questa forma, più di ogni altra, si confronta con il parlato e deve inventarsi i modi per rappresentarlo, in tutte le sue modalità: funzionali (alternanza di registri e temi) e artistiche (connotative, evocative, estetiche). È così che si ritrova, ad esempio, la presenza letteraria del gergo in tempi assai lontani, come in Ariosto, con la sua produzione comprendente più stili (*I Suppositi*, *Il Negromante*, l’incompiuto *Gli Studenti*, da un lato, e la *Cassaria* e la *Lena* dall’altro), le ultime, sia per la crudezza di linguaggio, sia perché toccano temi socialmente difficili, prevedono appunto l’uso del “gergo” dei guitti e dei malavitosi, cfr. *Cassaria* Atto 3 sc. 7 Luciano il lenone al suo servo Furba:

Trucca de bella al mazo de la lissa, e cantagli se vol calarsi de brunoro, c’ho il fiore in pugno, e comperar vo’ il mazo.

³ J. Trumper, *Italian and Italian Dialects: An Overview of Recent Studies*, in *Trends in Romance Linguistics and Philology*, Mouton De Gruyter, Berlin-New York 1993, vol. 5, pp. 295-326.

[Affrettati, va dal padrone della barca, digli se vuol salpare di notte. Ho la refurtiva in mano e il padrone vuole comprarne].

Accanto, convive il toscano elegante, arcaicizzante, con produzioni che comprendono la *Calandria* di Bibbiena, le commedie di Giraldi Cinzio, le *Pastorali*, la *Clizia* di Machiavelli, il *Pastor Fido* di Guarini, fino all'*Aminta* di Tasso e alla *Cortigiana* di Aretino.

È già nell'aria il nuovo conflitto tra lingua (toscano) e dialetti (più, forse, le lingue speciali, lingua franca, gergo), le cui ricadute toccano ovviamente anche la produzione teatrale, dal Cinquecento all'unificazione. Pur con modalità diverse, infatti, esisterà sempre un teatro in volgare, dialettale, con il suo linguaggio realistico, popolare, più adatto ad essere messo in scena, da Zeno a Goldoni, a Giacometti e a Gallina nel Veneto; in Lombardia, Arrighi e Bertolazzi; in Campania e a Napoli, da Fiorilli, detto Scaramuccia, fino a Scarpetta, Salvatore di Giacomo, Eduardo. Si va dalla Commedia dell'Arte, alla commedia sociale di situazione, alla commedia ottocentesca, con i suoi temi, su un versante, e ad un teatro elegante, espresso in un toscano, spesso irreale, datato, che poco si adatta alla scena – più scritto che parlato – dall'altro. Una, parziale, risoluzione del conflitto si ritrova nel melodramma: diventando opera lirica, la musica sopraffà il testo, che le è subordinato, e la sua artificialità è meno rilevante.

Per quanto riguarda il cinema, con molta semplificazione, possiamo schematizzare le tendenze principali e i periodi pregnanti. Durante il fascismo, quando l'attenzione al linguaggio era molto precisa, la produzione si polarizzava tra il cinema dei “telefoni bianchi”, caratterizzato da un italiano piuttosto standardizzato, quasi caricaturale, e una produzione più verista, rappresentata da pellicole che descrivevano storie di briganti, o ambientate tra contadini e pastori, spesso nel sud e quindi parlate in dialetto.

Arrivando al Neorealismo, la scelta si presenta molto contrastata, per ragioni politiche; l'uso della lingua parlata, con attori non professionisti, presi dalla strada, è motivata dal fatto che lingua e dialetto vengono usati in funzione dell'argomento trattato e della situazione rappresentata.

Un uso del dialetto del tutto verista degli esordi diventa specchio del repertorio linguistico dell'Italia, principalmente delle uniche grandi città. A Napoli, Milano e Roma, si può incontrare uno spaccato di una situazione linguistica che non è la semplice polarizzazione lingua-dialetto, ma comprende dialetti urbani, vari gradi di italiano regionale e mette in evidenza i limiti reali di una vera diffusione dell'italiano.

Cosa diversa è la ripresa del dialetto in epoca più recente; da un certo punto di vista, si può confrontarla con quella nella musica d'autore. L'uso puramente descrittivo è minoritario rispetto a quello guidato da una scelta estetica anche se, nel caso dell'Italia contemporanea, le due funzioni non sono facilmente scindibili.

FIGURA 1

Quadro della situazione della cinematografia in dialetto agli inizi del Duemila

Regione/Città	Regista	Filmografia in dialetto
Puglia	Alessandro Piva	<i>La Capa Cira</i> (1999/2000); <i>Mia Cognato</i> (2003)
	Sergio Rubini	<i>Tutto l'amore che c'è</i> (2000); <i>L'anima gemella</i> (2003)
	Gianni Zanasi	<i>Fuoridime</i> (2000)
	Leone Pompucci	<i>Il grande botto</i> (2000)
	Edoardo Winspeare	<i>Pizzicata</i> (1996); <i>Sangue vivo</i> (2000); <i>Il Miracolo</i> (2002)
	Cristina Comencini	<i>Liberate i pesci</i> (2000)
Napoli	Luca Mirrero	<i>Incantesimo napoletano</i> (2001)
	Paolo Genovese	
	Peppe Corsicato	<i>Liberà</i> (1993); <i>I buchi neri</i> (1995); <i>I colori della città celeste</i> (1998); <i>Chimera</i> (2001); <i>Pisolini e la ragione di un sogno</i> (2001); <i>La stirpe di Lana</i> (1997) in "I Vesuviani"
	Registi collettivi	<i>I Vesuviani</i> (1997) (raccolta)
Sicilia	Licio Esposito	<i>A Novella</i> (2001)
	Dario de Cipli	<i>Il ritorno di Cagliostro</i> (2003); <i>Totò che visse due volte</i> (1998)
	Franco Maresco	
	Aurelio Grimaldi	<i>Le Buttane</i> (1994)
	Emanuele Crialese (Roma)	<i>Respira</i> (2002)
Sardegna	Roberto Torre	<i>Tano da morire</i> (1997)
	Giovanni Columbu	<i>Arcipelaghi</i> (2001)
	Salvatore Merello	<i>Balli a tre passi</i> (2003)
Calabria	Giuseppe Gagliardi	<i>I Peperoni</i> (2001); <i>Era una notte</i> (2002); <i>Diecklanda</i> (2003/2004)
Roma	Isabella Sandi	<i>Animali che attraversano la strada</i> (2000)
Veneto	Liliana Cavani	<i>Replay</i> (2000) (<i>Spystory</i>)

4. *Al di là degli stereotipi*

L'uso del dialetto si gioca dunque su due piani; da un lato, si situano le ragioni della scelta, dall'altro, la necessità di andare oltre gli stereotipi più frequenti.

I testi in dialetto non sono necessariamente di argomento comico-farsesco o folkloristico, nonostante i pre-giudizi. Alla base di questa riappropriazione del dialetto, va di sicuro cercata e vista una ri-ideologizzazione del concetto stesso di dialetto, connotandolo con tutta una serie di valori culturalmente simbolici, che ci riportano al problema dell'identità, veicolata linguisticamente.

In questo scenario, ciò che si carica sull'uso del dialetto è, in alcuni casi, un altro modo di ribadirne il ruolo: dialetto da conservare, da mantenere, da trasmettere. La liceità di queste operazioni va considerata con attenzione, visto che rischi di strumentalizzazione sono sempre dietro l'angolo.

Sul versante costruttivo, come potremmo chiamarlo, si situa la ricerca di nuove forme raggiunte con mezzi linguistici; in lavori precedenti⁴, definivamo la situazione dell'italiano come uno stallo. In attesa della scomparsa dei dialetti geografici, spesso annunciata, sicuramente ipotizzabile, ma non imminente, l'italiano soffre di molti mali, non tutti ben individuati e commentati nemmeno dai linguisti, talvolta; soprattutto quando ciò che si stigmatizza è l'allontanamento dalla "grammatica" o, per contro e in apparente contraddizione, si rilegge Calvino in modo fuorviante, prendendo la sua antilingua a pretesto per promuovere l'"uso", purché sia. Resta, in tale alto dibattito, fondamentale un'affermazione di un altro "divulgatore linguista" molto noto, Stefano Bartezzaghi, che in uno dei suoi articoli su "la Repubblica" scrive:

Ma se gli errori di congiuntivo non sono statisticamente significativi, se in gran parte si possono giustificare con ragioni storiche, sociali o linguistiche, se i veri indici della sciatteria linguistica sono altri, allora perché è sul congiuntivo e quasi solo sul congiuntivo che si soffrema la deprecazione di tanti parlanti? Perché il congiuntivo sbagliato di un comico, di un personaggio antipatico e/o di un ministro della Pubblica Istruzione (carica che pare particolarmente incline a infortuni in materia) suscita immediati e ineguagliati record di ilarità e di indignato ribrezzo? Della Valle e Patota conoscono il fenomeno, e con spavalda efficacia lo definiscono così: "Un congiuntivo mancato o sbagliato fa, alle orecchie delle persone linguisticamente bene educate, lo stesso effetto sguaiaio di un rutto in pubblico". [...] Quello che nessun linguista può spiegare, almeno sino a che resta nei limiti della sua disciplina, è il motivo di questa sensibilità: lì, probabilmente, ci vorrebbe lo psicologo⁵.

Fino ad ora, la differenza italiana emerge nel confronto con altri paesi europei che potevano trovare al loro interno fonti diverse a cui attingere, data la commistione culturale ed etnica consolidata. In Italia, il principale bacino a cui ricorrere è costituito dalla tradizione folklorica,

⁴ N. Prantera, M. Maddalon, *Tendenze del repertorio italiano. Ancora sul mistilinguismo*, in "RID – Rivista Italiana di Dialettologia", xxx (numero unico), 2006, pp. 3-22; M. Maddalon, N. Prantera, *Per una ridefinizione del repertorio italiano*, in M. López Díaz, M. López Montes (a cura di), *Perspectives Fonctionnelles: emprunts, économie et variation dans les langues*, AXAC Editorial, Lugo 2006, pp. 361-6.

⁵ S. Bartezzaghi, in "la Repubblica", 6 settembre 2009.

rivista, rifatta, ripensata e dall'immensa varietà di dialetti, nonché, in casi già citati, dai dialetti urbani che sono, sociolinguisticamente, la cosa più vicina ai dialetti sociali di paesi in cui la dimensione diastratistica prevale nella variazione.

Le carenze dell'italiano, del resto, erano ben note agli intellettuali italiani, addirittura ancora prima che vi fosse una nazione chiamata Italia. Si è spesso riandati al dibattito Manzoni-Ascoli – ma la discussione, in senso moderno, ha precedenti ancora più lontani – anche se la consapevolezza che le carenze storiche dell'italiano, pur differentemente descritte e attribuite, è più antica. Queste mancanze pesano, soprattutto sul piano artistico, molto più che l'eccesiva presenza dei forestierismi o la povertà lessicale o le incertezze grammaticali, che sono le tre maggiori preoccupazioni nelle analisi più popolari⁶.

Il terreno su cui si gioca prevalentemente la ricerca di codici altri è quello della sperimentazione linguistica. Accanto alla stessa ricerca sul piano musicale, quella della lingua può quindi anche ricorrere a modi tradizionali ma non è il tema della conservazione che ha maggior senso.

5. *Il gergo come gioco*

La scelta di Franco Araniti⁷, già poeta in italiano e, talvolta in dialetto – quale? – viste le sue vicende miste di vita e di lingua, è andata verso l'ammâscânte, il gergo dei calderai del paese di Dipignano (cs)⁸, in una fase della sua vicenda di ricerca. L'ulteriore adattamento, per farne testo da musicare, è un'operazione al quadrato che si spinge molto vicino ai limiti delle possibilità linguistiche, e per questo l'abbiamo

⁶ L'elenco dei titoli di opere di divulgazione – ma il confine tra questa e l'attività scientifica si è fatto labile e incerto – è sterminato. Ricordiamo la serie di volumi di V. Dalla Valle, G. Patota, *Viva la grammatica*, Sperling & Kupfer, Milano 2011; *Viva il congiuntivo*, Sperling & Kupfer, Milano 2009; *L'italiano in gioco*, Sperling & Kupfer, Milano 2014; *Le parole giuste*, Sperling & Kupfer, Milano 2004 ecc.

⁷ Franco Araniti, nato a Reggio Calabria, vive a Dipignano (cs) e ha pubblicato libri di narrativa e poesia. Oltre a una silloge poetica nella varietà dei suoi luoghi d'origine, *'U cantu cu campa*, scrive, in poesia, usando tutte le possibilità che ha a disposizione, dall'italiano ai dialetti che ha incontrato nella sua vita, fino all'ammâscânte, gergo di mestiere. «*Il turchillu ha chiuso gli occhi stanotte. È un giorno fra natale e capodanno. La neve gelata. Fa un freddo da cani. La trupia ha lisciato il pelo della jancusa che ha coperto il petto alla vigna*» (da *Il Turchillu*, in F. Araniti, *Es Senza*, Edizioni Città del Sole, Reggio Calabria 2014).

⁸ Cfr. J. Trumper, *Una lingua nascosta*, Rubbettino, Soveria Mannelli (cz) 1986.

trovata di estremo interesse, sia nello studio del gergo sia sociolinguisticamente.

Già in origine, il gergo è un codice abbastanza elaborato, come del resto codici analoghi, con cui esso peraltro ha avuto contatti, come provano gli studi sui gerghi e sul nucleo comune gergale⁹. Nei casi dei gerghi di mestiere, solitamente, i meccanismi più comuni non sono primariamente elaborazioni o trasformazioni, che intervengono sulla struttura sillabica della parola, con inserzioni, inversioni, reduplicazioni, o con l'inserimento di una consonante fissa, seguita dalla stessa vocale della sillaba precedente ecc. Questi modelli, diffusissimi in ogni parte del mondo, e in particolare in quella tipologia denominata “lingue per gioco” o *play languages*, del resto già citate in Biondelli¹⁰, sono tipici di lingue inventate a scopo latamente criptolalico, o per soddisfare una tendenza (semi) universale di creatività, basata sulla regolarità e ricorsività del processo, nonché sulla “eufonicità” e facilità data dal ritmo.

Il livello di, relativa, complessità e la ricchezza lessicale mette i gerghi di mestiere in relazione con e all'origine dei gerghi della malavita, come quelli studiati da Mirabella¹¹. Nella sua ricchissima e, poco conosciuta raccolta, egli dimostra come esistessero testi veri e propri, con un minimo di possibilità morfologiche, oltre che lessicali, a coprire ogni circostanza richiesta.

Diamo un esempio di una composizione “amorosa”, ricordando che non mancano anche le versioni blasfeme di tutte le principali preghiere e invocazioni ai santi.

*Piva mia quanto sei toga / Un lustro pur sarai la marca mia / Ricagna tua carnente sei pivella / Stunda raccavvallar non poi al baido mio / Mivisi se tu ciura è imbuiosato / E non smisuro più la mutria tua...*¹².

⁹ J. Trumper, *Slangs and Jargons*, in M. Maiden, J. C. Smith, A. Ledgeway (eds.), *The Cambridge History of the Romance Languages*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, vol. 1, cap. 14, pp. 660, 742, 681, 745; J. Trumper, *L'argot et le gergo: la naissance et la transformation ou la mort d'un code sectoriel*, in R. I. A. Lautier, Y. Preumont (a cura di), *Rhétorique et langues spécialisées*, Atti del convegno, Aracne, Roma 2009, pp. 53-76.

¹⁰ J. Sherzer, *Play Languages: Implications for (Socio)Linguistics*, in B. Kirshenblatt-Gimblett (ed.), *Speech Play: Research and Resources for Studying Linguistic Creativity*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1976, pp. 19-36; B. Biondelli, *Studii sulle lingue furbesche*, Civelli, Milano 1846 (rist. anastatica, Forni, Bologna 1969).

¹¹ E. Mirabella, *Mala vita. Gergo, camorra e costumi degli affiliati*, Forni, Napoli 1910 (ristampa anastatica).

¹² Ivi, p. 229.

[Ragazza mia, quanto sei bella / Sarai un dì la sposa mia / Dice tua madre sei una ragazzella / Non puoi per ora stare a casa mia / Se io ti rubo vado carcerato / Veder non potrò la faccia tua...].

Nell'operazione attuata da Araniti, il salto ulteriore consiste nell'utilizzare il gergo di mestiere per i testi delle canzoni; un codice già scarno per sua natura, viene asciugato ancora di più. Questa operazione, dal punto di vista estetico, raggiunge un effetto di immediatezza e di incisività che avvicina il risultato a quello che a volte si ottiene in lingue sintetiche come l'inglese o nei giochi linguistici veri e propri.

6. *L'operazione 'Ammâšcânte'*

Dalla poesia-canzone che apre la raccolta: *Ammâšcâ*:

Fazzu vuwella 'ntinnarti // ammâšcânte di l'erbaru // serpentina accampata// scerchja ammuscosa // in chissustra piornia // di spaccusa. // Fazzu vuwella 'ntinnarti // mineca di tawana // vostròdara //d'u justrusu passatu // in chissùstra piornia // m'affiawachi. // Mianu // ti fazzu vuwella // pi' fari sapella // Tra Jassa e Busentu // ossèpara e miscia // assuccianu // ma non wassu 'ntaccunari. // Tuttòparu // assuccia // comu cuta // ma non wassu 'ntaccunari. // Masceri di l'ammâšcânte // e catardu d' a fuscaglia 'e gritta // t'affina // p'ammâšcâre [...].

[Voglio conoscerti // gergo del calderaio. // Lingua morta // vecchia nascosta // in questo luogo// di montagna. // Voglio conoscerti // donna della sveglia mattutina: // tu // da ieri // in questo luogo // m'imprigiono. // Io // ti voglio // per sapere // Tra Jassa e Busento // ossa umane, carne// tacciono // ma non lascio perdere. // Tutto // tace // come pietra // ma non lascio perdere. // Artigiano dell'ammâšcânte // e re del rame // ti ha // per parlare ...].

Come si vede dal testo della canzone che apre la raccolta e il CD, siamo di fronte ad una composizione in cui non è solo il lessico, magari in funzione *code-mixing*, come spesso accade, a dare l'impronta stilistica all'operazione. Similmente al caso dei testi riportati dalla letteratura, ampiamente commentati in diversi lavori di Trumper¹³, e come in quelli raccolti e trascritti da Mirabella a Favignana, si mettono in atto meccanismi morfosintattici che riguardano la derivazione, la flessione e la possibilità di coniugare i verbi.

Partendo da quest'ultimo aspetto, notiamo che una delle possibilità per creare dei verbi, è quella data dal polivalente *fare* che, in questo

¹³ Trumper, *Una lingua nascosta*, cit.; Id., *L'argot et le gergo*, cit.; Id., *Slangs and Jargons*, cit.

caso, è utilizzato per introdurre verbi, originati secondo un processo a due fasi, che producono di seguito il verbo specifico. Per quanto riguarda la morfologia, alcune notazioni riguardano il morfo della terza persona singolare del presente del romanès, *-el*, che viene suffissato a basi dialettali calabresi, per creare le forme di cui abbiamo appena parlato; gli esempi sono *vol- +el- > vulella*, *sap- +el- > sapella*. Interessante notare che questa è l'unica istanza di influenza morfologica romanès produttiva in questo gergo, fatto abbastanza inatteso, dato il rapporto e lo scambio tra questo codice e i gerghi in genere.

Esempi: [verbo X = fare (coniugato) + verbo nominalizzato > verbo di nuova creazione]

Volere = *ti fazzu + verbo (vul + ella) > voglio*, ‘pi ffare restella’, per restare, ‘fazzu chiamella’, *ti chiamo*, ‘fammi portella’, portami ecc. Con una leggera differenza, ma frutto delle stesso modello ‘fammi cuntifice’.

Accanto a questa possibilità è prevista anche quella della più normale coniugazione: ‘t’ affina’, ‘affinare’ essere, esistere, ‘pe’ ammâscare’, parlare, ‘aucciare’ andare ecc. Come commenta Trumper:

Esempi di questo tipo di derivazioni [...] mostrano estensioni che abbracciano una serie di micro-campi lessico-semanticci. [...] È più che evidente che non si tratta di semplici processi derivazionali, in senso morfologico, ma di derivazioni con estensione semantica, in modo da coprire il più possibile un intero campo semantico. È altresì importante sottolineare che sono quasi esclusivamente i verbi del fondo dialettale che possono essere deformati dalle desinenze *-ella/ -ifice*, e questo vale anche per la derivazione di verbi da aggettivi e sostantivi (*cuntentu > fare cuntentifice* o verbi denominali *cunti > fare cuntifice*)¹⁴.

Diffusissimi in tutti i gerghi, di mestiere, della malavita, quindi frutto evidentemente di prestito, sono i pronomi personali: *vustròdaru*, voi, lei, tu, *nustròdaru/a*; si tratta di una deformazione, basata sul dialetto *nostru*, *vostru*, con l'aggiunta di un suffisso *-odaru/ odara*, che, nella forma *osmo oden*, col senso di uomo, persona, si ritrova in vari repertori del *Furbesco*, ad indicare che si tratta di un aspetto piuttosto antico.

Venendo al lessico che, anche in questo caso, è l'aspetto più evidente, sul piano della resa artistica, ma anche su quello delle possibilità, ciò che colpisce è la grandissima presenza di tutti i meccanismi messi a disposizione dal linguaggio per giocare con i significati e anche con la forma stessa, il materiale fonetico. Forma e contenuto si svinco-

¹⁴ Trumper, *Una lingua nascosta*, cit., pp. 57-8.

lano e si ricompongono secondo modelli che solo agli autori di glossari alfabetici appaiono oscuri e casuali¹⁵.

Nel testo che stiamo analizzando, e in altri della raccolta, un campo semantico molto presente è quello legato ai materiali e a tutto ciò che circonda il mondo calderai: *ammâscânte*, ovviamente, da *parre a mmasco* cioè da uomini, per antonomasia, passato ai gerghi della malavita; *fuscagli* 'e *gritta*¹⁶, rame; *maschèri*¹⁷, artigiano; *varbuttaru*¹⁸, calderai ecc.

¹⁵ L. Malafarina, *Il codice della 'Ndrangheta*, Edizioni Parallel 38, Reggio Calabria 1978; E. Ciconte, *'Ndrangheta dall'unità ad oggi*, Laterza, Roma-Bari 1992, tra i molti.

¹⁶ Citando dalle voci del dizionario *Ammâscânte*, che costituirà l'aggiornamento e l'ampliamento del precedente in Trumper, *Una lingua nascosta*, cit.: *Fuscaglia* (Capocasale, Brich) 1) rame, 2) polvere di rame, residui della lavorazione del rame, per cui si veda anche la voce *gritta*. Riscontri si hanno soltanto nel gergo di categoria, con diffusione limitata, cfr. Tramonti *biscâja*, Isili *biscâggia* rame (non collegabile per il significato con Olmo *buscâja*). Come voce del gergo calabrese, è già registrata da Padula nell'Ottocento. Probabile derivato di REW 3611 [Wilhelm Meyer-Lübke, *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*, Winter, Heidelberg 1935] *fuscus*, per il colore rosso scuro della polvere di rame (cfr. l'uso meridionale nel DEI [Carlo Battisti, Giovanni Alessio, *Dizionario Etimologico Italiano*, 5 voll., Barbera, Firenze 1950-57] *capufuscu*, citato alla voce *fósco*). Se questa è verosimilmente l'origine del termine, le forme di Tramonti e Isili potrebbero ben derivare dalla nostra, cioè *fuscaglia* che passa a 'a *vuscaglia* (pronuncia silana/pre-silana del cosentino) poi *biscâja*, *biscâggia* (per ipercorrezione). Se si scarta questa ipotesi, forme quali *biscâggia* ecc. rimangono senza spiegazione. *Gritta* (Ortale, Capocasale, Brich) rame. Di origine sconosciuta. Se corrispondesse all'it. *gretto*/cretto, di cui alla voce REW 2316 (deverbale da *crēpitare* frequentativo della forma REW 2313 *crēpâre*) col senso di metallo fragile, metallo malleabile, di facole lavorazione, si attenderebbe forse un esito **grètta*.

¹⁷ *Mâschéri* idem: (Ortale, Capocasale, Brich) artigiano, maestro d'arte, ramaio. Derivati 1. *mâschéri* 'e *cóschi* (Ortale) capo muratore. 2. *mâschérune* catena del caminetto dove si attacca la pentola/caldaia (= d. câmâstra). Senza evidenti paralleli in altri gerghi: potrebbe essere una formazione scherzosa dal dialetto *mascu* mortaretto, fuoco d'artificio > *maschéri* pirotecnico, ma resta sempre di dubbia provenienza. Presente anche in Padula.

¹⁸ Idem: *Varbôtta* caldaia, paiolo. Allòtropo *marbôtta*. Derivato 1. *varbottaru* (Capocasale, Brich) calderai, magnano. Termine base e primo derivato si trovano già nell'inventario di Padula. Derivati 2. **varbottella**/ **varbottella* picciuna* calderotto. Derivati → 3. **varbottone** caldaia grossa, calderone. Nel gergo classico *marmotta* significa in genere o "cassaforte" o "cassetta degli attrezzi", cfr. anche DEI *marmottina* 'borsetta del campionario'. Dal francese *marmotte de voyage*, ipotizziamo una traipla *marmotta* > *marbotta* (per dissimilazione) > *barbotta* / *varbotta*.

Come fa notare Trumper¹⁹, le composizioni e le derivazioni si attuano spesso all'interno di un modello lessico-semantico coerente che può quindi essere ricostruito.

Passiamo ora ad analizzare altre istanze lessicali negli altri testi.

Da *Nentella 'ncupatoriu* (Niente lavoro)

Nentella 'ncupatoriu = niente lavoro

A ttruscia ci affignà = la miseria ci dà

Reca scawia = l'Italia

E allu catardu 'i piwilli = e al Re dei quattrini

Nentella segue il modello compositivo già menzionato col suffisso *-ella*, postposto al dialetto *nenti*.

'Ncupare, lavorare, agire. Per il dialetto, Rohlf's registra solo il significato «intanarsi», mentre nel gergo ha anche il significato più generico di *mettere*, vale a dire equivale al verbo dialettale *mìntare* in tutti i suoi sensi, compresi quelli osceni. L'etimo proposto è l'albanese *kupanìsënj*, *kupanësënj*, battere da *kupàn*, pestello, con un'evoluzione semantica del tipo 'battere > battere metalli > lavorare metalli', generico per lavorare, buon esempio dei percorsi semantici a cui si accennava.

Truscia, fagotto, fardello, che parte come voce gergale, è ormai pan-dialettale per miseria e fa parte dell'insieme numeroso di parole che sono trasmigrate e divenute di uso comune.

Molto interessante, a dimostrazione del carico creativo di questi gerghi, è la denominazione che indica l'Italia, ossia addirittura un nome di luogo. Visto l'uso generalizzato, la tendenza era appunto di coprire tutti gli ambiti lessicali.

Rèca càwia, glossa Trumper²⁰, è allòtropo *Grèca càwia*, per Nord America, Stati Uniti, ne deriva *rèca scàwia*, col significato di Italia. L'uso di *rèca*, paese, nazione, non sembra aver riscontri in altri gerghi se non ad Isili (CA) *s-arrèga*, il villaggio, e forse a Tramonti (SA) *règa*, strada. Ne resta incerta l'origine.

Catardu, Cataldo, nome proprio, è un altro esempio (si veda *Manfredu*, più oltre) in cui un nome di persona diviene una qualità, o passa a identificare un personaggio; il questo caso, re, anche nel gioco di carte.

Piwilli, *piwa*, danaro, soldi, da cui derivano *piwa stré(v)uza*, soldi falsi, e *piwilli* (pl.) quattrini, spiccioli. Viene glossata come "antica voce del furbesco", attestata già dal XIV secolo, e nel DEI «di etimolo-

¹⁹ Trumper, *Una lingua nascosta*, cit.

²⁰ *Ibid.*

gia incerta». Anch’essa è ormai passata nell’italiano regionale e familiare (uso semi-gergale).

Da *Sta 'mbruna 'a justrusa* (stasera la luna)

Manfredu mianu 'mpicu = uomo fallito mi ubriaco
si vuistròdara non aucci cca gghjecu = se non vieni qui

Ovviamente, la prima parola che commentiamo è nel titolo, *'mbruna*, notte, sera, *sta 'mbruna*, stasera. Non solo presente nei gerghi di categoria, ma anche voce dell’antico furbesco, con grande diffusione areale. L’origine è chiaramente dall’aggettivo che accompagna la parola notte, cioè “la notte bruna” che, per antonomasia, diviene “la bruna”, di origine germanica, come testimonia REW 1340.

Anche per luna, il processo semantico è quello di individuare un elemento centrale nella sua definizione e crearne l’epiteto.

Justrusa, luna deriva da *justrusu*, giorno che, a sua volta, è molto produttivo, grazie ai modificatori e produce *justrusu scurutu*, nebbia, *justrusu uscènte*, altra forma *justrusi*, mese, più raro *justrusune*, anno ecc. L’impiego di una parola dotta, lustro, lume, come ciò che dà luce, è all’origine dell’estensione: il giorno è luminoso, lo è la luna di notte e la finestra, *lustrusa*, da cui entra la luce.

Mânfrédu, uomo fallito. Evidente caso di nome proprio che passa ad indicare caratteristiche morali o fisiche, secondo un procedimento ben conosciuto. Nelle discussioni lessicali in *Male Lingue*²¹, abbiamo discusso il caso diffusissimo di Gianni. *Giambello*, il non affiliato, potrebbe indicare un punto di partenza del tipo “Giovanni bello; tenuto conto che, tradizionalmente, nei gerghi Giovanni è il nome attribuito ai pidocchi, con allusione al Rom *giov*, pidocchio e che, a sua volta questo si estende, in senso dispregiativo, alle forze dell’ordine, si giunge ad un significato negativo moralmente, in genere. Il caso è particolarmente interessante perché mette insieme più modi di giocare col linguaggio. L’uso di nomi propri che passano a indicare cose o caratteristiche, è molto diffuso come si è detto, si pensi a *Berta*, tasca e pistola. Oltre a ciò, si è già parlato dei giochi di parole basati sull’assonanza; nei gerghi di mestiere, ad esempio, *viggiana*, inversione sillabica, quasi anagramma, di Giovanna, significa “Polizia”. Mettendo insieme tutte queste cose, si costruiscono metafore, sul piano del significato, e un complesso gioco linguistico, su quello della forma.

²¹ J. Trumper, M. Maddalon *et al.*, *Malelingue*, Pellegrini, Cosenza 2014.

Di *mianu, vustròdara*, abbiamo già detto. Altro esempio di modificazione con suffisso ricorrente è *gghjécu*, qui. *Cca gghjécu*, qui, *lla gghjécu* lì. La finale *-écu* potrebbe essere messa in relazione con *-éch* / *-èchi* del Tarón e del Rungin (*tèchi, istèchi* ecc.), cioè di un gergo di categoria, ma di origine sconosciuta. Secondo Trumper: «Al limite si potrebbe pensare ad un albanesismo, si confronti l’italoalbanese *gjetkë*, altrove»²².

Da *Agghjacia ciuttèllu agghjacia* (Dormi, bambino, dormi)

supr'u chiattu di gritta e ddi drugu = sopra il letto di rame e legno
stafice fai tuque e cchjetu = stai calmo e quieto

Abbiamo già commentato *gritta*, mentre per legno, *drugu*, Trumper chiosa «*ddruga*, legno, legna, col derivato *'ndrugaru*, falegname, e *ddrugu*, palo, bastone, vari arnesi tipo maglio e anche albero. [...] Piuttosto che dallo sloveno *dróg* pensiamo ad un etimo albanese, cioè *drugë*»²³.

Agghjacia, dormire, deriva chiaramente dalla forma dialettale *jàcere* per giacere, quindi dormire.

Tuque e cchietu sono un’evidente inversione l’uno dell’altro, altra modalità diffusa e frequente nei gerghi per giocare con la forma linguistica.

Si tratta, ovviamente, solo di pochi esempi per dare un’idea di fondo del tipo di linguaggio e dei procedimenti messi in atto per crearlo; i testi completi, tradotti e il vocabolario possono essere consultati in *Ammâšca*²⁴.

7. Il problema della comprensibilità

Uno degli aspetti che viene chiamato in causa nelle discussioni intorno all’uso del dialetto, ma che ben può essere esteso, anzi a maggior ragione, in questo caso, è quello della comprensibilità. Anche se spesso alcuni autori ricorrono all’argomentazione che nemmeno i testi inglesi, pur essendo questa lingua la più diffusa nella musica, vengono capiti da tutti coloro che ascoltano brani in quella lingua, questo non esaurisce la discussione.

²² Trumper, *Una lingua nascosta*, cit.

²³ *Ibid.*

²⁴ Collettivo Dedalus, J. Trumper, M. Maddalon *et al.*, *Ammâšca*, Edizioni Città del Sole, Reggio Calabria 2013.

Ciò che viene chiamato in causa infatti è, a ben vedere, il peso che il testo ha nell'inscindibile rapporto tra parole e musica nelle canzoni. Potremmo allora proporre di creare una sotto-categoria, per così dire, linguisticamente ideologizzata, ossia individuando, da un lato, una fruizione e una comprensibilità e accettabilità più vasta e generica, in cui parole e musica non hanno come primo scopo la trasmissione di un messaggio, linguistico ed “evocativo-affettivo”. Dall'altro, quella riservata ad un diverso pubblico, più ristretto e partecipe, che potrà arrivare anche tramite la decodifica linguistica al contenuto e a una maggiore consapevolezza dell'operazione attuata. In questo senso, l'impiego di altri codici e di codici “altri”, oltre l'italiano, non corre il rischio di essere complice nella deriva autonomista-separatista, che dal piano politico discende su quello storico-culturale-antropologico, con l'abuso delle lingue e dei dialetti locali. Al contrario, come nel caso dell'ammâšcânte, utilizza le potenzialità linguistiche dei gerghi, senza snaturarle se non quel tanto che un'operazione poetica come quella di Araniti richiede:

«Ammâšca, ammâšca // mineca miana. // Ammâšca, ammâšca // mineca di tawana. // Ammâšca, ammâšca chi ppi' tt'affinari // 'ncarchju lu santusu // d'agguantari 'astrusa».

[Parla, parla // donna mia. // Parla, parla // donna della sveglia mattutina // Parla, parla // che per averti // chiedo a dio // di afferrare la luna].

Allo stesso tempo, offre ai musicisti la sfida e la possibilità di confrontarsi con una lingua che, uscendo dagli schemi dell'italiano, li mette in gioco con nuove soluzioni ritmiche. Infine, riporta gli studiosi, dialettologi, etnolinguisti, sociolinguisti, al compito di ritrarre i loro strumenti di indagine, le categorie concettuali e i modi di studiare fenomeni linguistici in movimento – con ritmi e tempi differenti – verso la scomparsa, ma che stanno vivendo una nuova stagione di esistenza.