

# Place Identity e marcatezza diatopica nella canzone dialettale siciliana

di Roberto Sottile\*

## 1. Il “locale” in funzione antiglobale

Nel noto articolo di Alberto Sobrero dal titolo *Nell'era del post-italiano*, viene posto in evidenza, tra l'altro, come negli ultimi decenni la rivalutazione delle “lingue locali” da parte degli Enti territoriali e sovranazionali abbia determinato «una spallata forse definitiva alle connotazioni negative che un secolo e mezzo di storia avevano affibbiato al dialetto»<sup>1</sup>. D'altra parte allo «sdoganamento» del dialetto deve anche aver contribuito l'allentamento della sua censura nello stesso momento in cui, nel nostro paese, il compimento del processo di italofonia permetteva ormai di instaurare un rapporto non più conflittuale con il codice della tradizione: «un motto dell'Italia alle soglie del terzo Millennio sembra essere ‘ora che sappiamo parlare italiano, possiamo anche (ri)parlare dialetto’»<sup>2</sup>. Ma certamente per il revival del dialetto, codice locale saldamente ancorato a una dimensione fisico-geografica ristretta e ben circoscrivibile, deve avere avuto un peso importante anche un certo bisogno di riprecisare, ripensare e proporre lo spazio locale come potente antidoto alla sterminata distopia dello spazio globale.

Il ritorno alla “località”, anche mediante il dialetto, quale simbolo di microspazialità fisica e culturale, con lo scopo di creare il necessario contrappunto al senso di straniamento e alienazione determinato dal modello globale, sembra particolarmente vero per la canzone dialet-

\* Università degli Studi di Palermo.

<sup>1</sup> A. A. Sobrero, *Nell'era del post-italiano*, in “Italiano & Oltre”, 5, 2003.

<sup>2</sup> G. Berruto, *Parlare dialetto in Italia alle soglie del duemila*, in G. Beccaria, C. Marello (a cura di), *Scritti per Bice Mortara Garavelli*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2002, p. 48.

tale contemporanea. Si consideri, per esempio, la riflessione di Luca Recupero, degli Ipercussonici, che così ha argomentato qualche anno fa, invitato a riflettere sul motivo e sul senso della scelta dialettale di molti artisti contemporanei<sup>3</sup> (corsivo mio):

Credo che la tardiva rivoluzione industriale che abbiamo avuto in Sicilia, insieme al recente tentativo, ancora mal riuscito, di creare un'identità nazionale in una Italia che è ancora molto “giovane” da questo punto di vista, sono i principali fattori che hanno portato (dal secondo dopoguerra alla fine del secolo scorso) ad un rifiuto delle culture tradizionali locali, legate ad un passato di povertà e (così sembrava) arretratezza culturale. Più recentemente le dinamiche della cosiddetta globalizzazione hanno invece portato ad una rivalutazione di tutti gli elementi “originari” e degli aspetti culturali delle culture antiche. Questo anche a causa di un parziale fallimento (almeno dal punto di vista culturale) degli ideali di progresso basato solo su fattori economici e dell'emergere di svariati problemi legati al modello di sviluppo capitalista. *Locale e Globale sono ormai strettamente legati, ed il recupero del dialetto fa parte di un più complessivo recupero di una tradizione culturale che per due generazioni era stata messa tra parentesi. Di fronte allo smisurato panorama globale che oggi ciascuno ha davanti, la “ricerca delle origini” diventa una specie di “rifugio”.*

Sullo stesso motivo indugia anche Alessio Bondi (su cui si tornerà più avanti), quando individua tra le numerose cause che hanno oggi condotto al proliferare della scrittura dialettale nella canzone, l'incrinarsi dell'impalcatura omologante del modello globale:

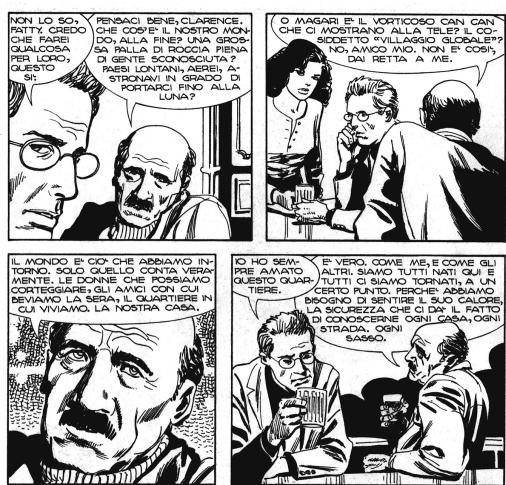
Credo che il motivo principale sia che *il modello globale in questi anni sta mostrando le sue crepe in maniera più evidente. Le realtà locali, per non ritrovarsi schiacciate dal peso di una omologazione per loro innaturale, riscoprono molte delle loro tradizioni*, in alcuni casi grazie all'intuizione di operatori turistici e culturali come è avvenuto e avviene nel Salento con la Taranta e la Pizzica. Dato il modello vigente, torna di moda l’“esotico”. Negli anni Novanta il fenomeno del rap americano ha sdoganato una lingua di strada, non ufficiale, che ha favorito la sperimentazione anche in Italia, all'inizio con la proposta di miscugli internazionali (il flow di Joe Cassano era una bizzarra miscela di slang italiano e americano) poi con l'adozione del proprio patrimonio linguistico “di strada” ossia l'italiano regionale (Er Piotta) e il dialetto (Co' sang). Germogliano quasi contemporaneamente e con la stessa prepotenza cantautori italiani che scrivono in inglese, segno che la proposta musicale propriamente italiana non rispecchiava più una fetta di giovani ascoltatori. Al ritorno, il boomerang si è fermato più indietro. L'inglese, scelto da molti come lingua dell'anima, il quale non attecchisce a livello nazionale, porta inevitabilmente alla consapevolezza che *esiste una lingua ancora più intima e profonda con cui esprimersi: il dialetto, per molti lingua dell'infanzia e*

<sup>3</sup> Cfr. R. Sottile, *Il dialetto nella canzone italiana degli ultimi venti anni*, Aracne, Roma 2013.

*quindi del cuore*. Tutto questo coincide con mille altri fenomeni che favoriscono la crescente simpatia per i dialetti e la caduta di certi pregiudizi risorgimentali che sarebbe impossibile analizzare tutti in questa sede<sup>4</sup>.

Argomentazioni analoghe sono state raccolte anche dalla voce di molti altri cantautori siciliani impegnati sulla strada del recupero del codice dialetto nella canzone contemporanea<sup>5</sup>.

Più in generale, la riproposizione della microspazialità (anche) mediante l'uso di un dialetto fortemente radicato in diatopia, ha interessato recentemente alcuni ambiti della CMC, come è stato mostrato altrove, analizzando l'uso del dialetto nelle parodie siciliane di *Peppa Pig*<sup>6</sup>. Ma negli ultimi decenni il problema di assumere genericamente il *locale*, anche nella sua fisicità, come antidoto al *globale* ha riguardato in effetti un po' tutte le produzioni comunicative, a "vocazione artistica", dei media. Si pensi, per esempio, al fumetto: risale ormai al 2001 un Albo di Dylan Dog<sup>7</sup> dove i primi quattro quadri di pag. 16 indugiano su questo motivo:



<sup>4</sup> Intervista inedita ad Alessio Bondi, rilasciata a Roberto Sottile nel giugno del 2014.

<sup>5</sup> Cfr. Sottile, *Il dialetto nella canzone italiana*, cit.; si veda in particolare il cap. v.

<sup>6</sup> Cfr. G. Paternostro, R. Sottile, *I dialetti urbani tra nuovi usi e nuovi modelli di dialettalità: le parodie siciliane di Peppa Pig*, in G. Marcato (a cura di), *Dialetto. Parlato, scritto, trasmesso*, CLEUP, Padova 2015, pp. 211-22. Si veda anche F. Scaglione, *Il dialetto su Facebook. Identità, riflessioni (meta)linguistiche e nuovi usi sulle pagine campanilistiche palermitane*, in G. Marcato (a cura di), *Dialetto nel tempo e nella storia*, CLEUP, Padova, in corso di pubblicazione.

<sup>7</sup> Albo n. 174: Dylan Dog, *Un colpo di sfortuna*, Sergio Bonelli Editore, Milano 2001.

Questi casi sembrerebbero rivelare il recente irrobustirsi del bisogno di ricercare, costruire ed esprimere una specifica “identità” attraverso la rivalutazione dei luoghi che ne circoscrivono l’orizzonte culturale e, soprattutto, spaziale. Che l’identità sia definita anche mediante l’attaccamento ai luoghi è nozione acquisita già da tempo nell’ambito degli studi della psicologia sociale. Per essa la *Place Identity* è «una struttura cognitiva che contribuisce alla categorizzazione globale di sé e alla formazione dell’identità sociale»<sup>8</sup>. E così «l’identità di luogo» si configura come una «substruttura dell’identità del sé, composta da un insieme di cognizioni (ricordi, credenze, attitudini, valori, emozioni, preferenze) riguardanti i setting fisici passati, presenti e futuri in cui l’individuo transita»<sup>9</sup>. Dunque, nell’ambito della teoria dell’identità, la formazione del sé non risulta soltanto da «una serie di processi ed influenze derivanti dal contesto socio-relazionale, ma anche dal contesto fisico»<sup>10</sup>. È importante considerare che tra le funzioni dell’identità di luogo, appare particolarmente significativa quella di «espressione-funzionalità» che «si riferisce alle proprietà e alle qualità dei luoghi che soddisfano le esigenze espressive degli individui, i quali su di essi proiettano emozioni e stati d’animo, personalizzandoli in modo da creare e ripristinare una congruenza tra gli ambienti fisici e l’immagine di sé»<sup>11</sup>. Se «Twigger-Ross e Uzzel (1996) sostengono che, piuttosto che considerare l’esistenza di una parte dell’identità connessa ai luoghi, è preferibile ipotizzare che tutti gli aspetti dell’identità, in misura più o meno diversa, siano co-implicati con la collocazione spaziale»<sup>12</sup>, nell’economia della *Identity Process Theory* «i luoghi sono una fonte rilevante dei contenuti dell’identità; essi rappresentano simboli e, poiché collocati nella matrice storico-culturale delle relazioni tra gruppi, sono investiti di significati sociali. Tali significati emergono nella misura in cui i luoghi sono depositari di memorie personali e collettive»<sup>13</sup> identificandosi con i quali gli individui ora appagano «il desiderio di unicità e distintività»<sup>14</sup>,

<sup>8</sup> T. Mannarini, *Comunità e partecipazione. Prospettive psicosociali*, Franco Angeli, Milano 2004, p. 83.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Ivi, p. 84.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Ivi, p. 90.

<sup>13</sup> Ivi, p. 92.

<sup>14</sup> Ivi, p. 91.

ora rafforzano l’immagine positiva di sé, ora assicurano il senso di continuità del sé.

Non sarà un caso, dunque, che molti autori neodialettali, già impegnati nella espressione di un’identità di luogo mediante il ricorso al dialetto che, in quanto tale, si configura come codice diatopicamente marcato e quindi intimamente legato a uno specifico spazio, non sanno fare a meno di richiamare nei propri testi, a puntello della “località” linguistica, contesti fisici del loro vissuto. Potrebbe, allora, essere utile provare a seguire le linee di svolgimento di queste due tipologie di approccio alla località: da un lato il richiamo, per lo più mediante la toponomastica dialettale, a specifici setting fisici utili a simboleggiate se non a rappresentare la proiezione verso il microluogo come “ritorno alle radici” in funzione antiglobale; dall’altro l’uso di un dialetto non più “locale” (cioè “regionale” o, comunque, “altro dalla lingua nazionale”), bensì “localissimo” in quanto caratterizzato, soprattutto sul piano fonetico e lessicale, da tratti che ne garantiscono l’autenticità dia-topica e la coincidenza col micro-luogo di provenienza dell’artista che ne faccia uso. In quest’ultimo caso sarà interessante notare come, nell’ambito di una opzione linguistica *pro loco*, finiscano per acquistare grande dignità lirica anche varietà dialettali fino a qualche anno fa ritenute “rozze e volgari” e comunque inadatte a essere impiegate in funzione poetica.

## 2. *La trinacria dei luoghi: la canzone e le città del mondo*

Nei testi delle canzoni dialettali, l’uso della toponomastica tradizionale, in genere impiegata per georeferenziare il vissuto spaziale dell’artista (e lo spazio vissuto del dialetto), appare una costante. Un caso emblematico è quello dei Fratelli Mancuso che in *Trazzeri* (2004) costruiscono un’intera canzone giocando sui nomi delle campagne di Sutera<sup>15</sup>. Più recentemente si osserva la tendenza da parte degli artisti, a “parlare” della propria città di origine il cui nome è spesso usato come titolo della canzone (oltre alla consuetudine, altrettanto diffusa, di scrivere canzoni su *Sicilia*).

Un primo caso è quello del brano *Cataviddotta* (nome dialettale di Caltabellotta), così descritto nel breve testo che ne accompagna la pubblicazione su YouTube: «Le radici, la nostra terra, il nostro paese segnano la vita di ogni persona, come gli amici importanti.

<sup>15</sup> Cfr. Sottile, *Il dialetto nella canzone italiana*, cit., pp. 61-2.

“Cataviddotta” è un omaggio al mio paese e ad un grande amico, maestro di vita, Vito Marciante, autore del testo»<sup>16</sup>. La canzone, di Ezio Noto, indugia sulle bellezze urbanistiche, artistiche, paesaggistiche (richiamando quartieri, chiese, luoghi della socialità condivisa) e perfino sulle potenzialità economiche del paese oggetto del testo:

*La villa china d'edera e di sciuri  
è propriu nna biddizza naturali  
d'estati tutti ci vanno a ballari  
diventa postu d'estasi e d'amuri.  
La chiesa di la Pietà pari nna grasta  
pusata bedda bedda nta li petri  
cu lu pirtusu ch'eni a picca metri  
la rocca ca di ncapu la suvrasta.  
Cataviddotta è lu casteddu vecchiu  
lu chianu di la matrici e la so turri  
lu picciliiddu ca ci joca e curri  
lu mulu ca ci mancia e si stinnicchia.*

La villa piena di edera e di fiori  
è proprio una bellezza naturale  
in estate tutti ci vanno a ballare  
diventa luogo d'estasi e d'amore.  
La Chiesa della Pietà sembra un vaso  
di fiori  
adagiata com'è sulla rupe  
con il passaggio scavato sulla roccia a  
pochi metri  
con la Rocca che la sovrasta.  
Caltabellotta è l'antico castello  
la piazza della madrice e la sua torre  
il bambino che ci gioca e corre  
il mulo che ci pascola e lì si stende.

Oltre ai piccoli centri, anche le grandi città entrano in gioco nei testi degli autori dialettali; è il caso della città di Catania, evocata esplicitamente, anche nelle canzoni (in lingua) di artisti catanesi di successo internazionale, come C. Consoli<sup>17</sup>. Tra le canzoni in dialetto che celebrano la più importante città della Sicilia orientale, spicca il brano di Giuseppe Castiglia dal quale emerge una *Catania* personificata che assume le sembianze di «'na pupa, capiddi castani, labbra carnusi e l'occhi ruffiani» (con un richiamo, dunque, ad una soluzione compositiva assimilabile a quella felicemente sperimentata da Francesco Guccini nella sua *Bologna*). Ma la città di Giuseppe Castiglia, più che per la sua impareggiabile bellezza, sembra far battere forte il cuore al suo ammiratore laddove egli ne sappia cogliere e apprezzare la fisicità della sua struttura urbanistica «iu sentu ca u cori m'abbatti chiù forti

<sup>16</sup> Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=7n8QVAZi8PU>.

<sup>17</sup> «Era felice avrà avuto vent'anni / capelli raccolti in un foulard di seta / ed una espressione svanita // nitido scorcio degli anni Sessanta / di una raggiante *Catania*» (C. Consoli, *In bianco e nero*, 2000).

*/ ndè strati, ndè chiazz e intra i cuttigghi / Catania fà a matri e annaca i so figghi».*

Un'altra canzone che ha per tema la celebrazione della città dell'elefante, ma, stavolta, in funzione apertamente anti-globale, è quella di Vincenzo Spampinato dal titolo *Nda sudda*, 2001. Qui l'autore contrappone ai prodotti della modernità e della globalizzazione il ritorno a una primitività naturale simboleggiata da uno degli elementi più significativi del paesaggio siciliano: i prati di sulla che, inoltre, costituendosi come i pascoli migliori e simboleggiano, dunque, la ricchezza, hanno dato origine al detto *èssiri nda sudda* col senso di ‘essere ricchi e felici; tovarsi in una situazione di agiatezza’<sup>18</sup>:

<i>Nni ttrasfummàsturu macari i puma-</i>	Ci avete trasformato perfino i pomodori
<i>roru</i>	
<i>ri silicuni mi vunchiàstiru a mme soru</i>	mi avete gonfiato di silicone mia sorella
<i>chê piatti i catta ogni gnonnu am'a</i>	ogni giorno dobbiamo mangiare coi piatti di carta
<i>mmanciari</i>	ma, tu, dimmi, se si può andare avanti così.
<i>ma rimmì si sta vita ancora si po fari.</i>	Nei prati di sulla, nei prati di sulla, nei prati di sulla saremmo nei prati di sulla.
<i>Nda sudda nda sudda nda sudda</i>	
<i>füssimu nda sudda.</i>	

La vera ricchezza non viene dunque dalla modernità. E se solo riuscissimo a evitare di inseguire i falsi miti del consumismo, saremmo veramente felici e in una condizione di reale agiatezza (saremmo cioè *nda sudda*). Così, nella chiusa della canzone, vengono evocati i quartieri più popolari di Catania, quelli che sembrano maggiormente incarnare quel modello sociale consumistico-globalizzante che li allontana irrimediabilmente dai prati di sulla. I versi finali della canzone sono allora un sogno, un auspicio, un'invocazione affinché su quei luoghi, simbolo di una urbanità “moderna” e infelice, si apra improvvisamente il cielo per una pioggia foriera di una nuova e autentica ricchezza espressa nel miracolo che fa nascere un cespuglio di rose dal cemento delle periferie.

<sup>18</sup> Cfr. *Vocabolario Siciliano*, v vol., a cura di S. C. Trovato, Catania-Palermo 2002, p. 425, s.v. *sudda*.

*A Picaneddu nasciù un peri i rosa  
a Munti Po Librinu e a Za Lisa  
all'intrasatta si rapen'i çeli  
chiuvetu soddi na tutti li quarteri.*

*A Picanello è fiorito un cespuglio di rose  
a Monte Po, Librino e Zia Lisa  
all'improvviso si aprono i cieli  
piove ricchezza su tutti i quartieri.*

Ritornando ai micro-luoghi, abbastanza rimarchevole appare il recentissimo lavoro discografico di Malanova (*Santulubbirànti*, 2015) con il quale il gruppo messinese percorre il sentiero della cultura locale per cantarne i suoi “racconti” e le sue “leggende”, tornando a quelle “Fiabe, novelle e racconti popolari” molti dei quali, per l’intera Sicilia, ma nelle diverse varianti locali, più di cento anni fa, furono raccolti da Giuseppe Pitré nella sua *Biblioteca della tradizioni popolari siciliane*. E come i “Racconti” del Pitré, anche questi di Malanova sono intimamente connessi ai luoghi – ai microluoghi – e al loro sentimento. Ognuno dei brani del CD canta, riscrivendola nella forma testuale della canzone, una “storia” raccolta, diffusa, raccontata e sentita raccontare in uno dei paesi dell’area di provenienza del gruppo. Si tratta di 12 storie, ambientate in altrettanti luoghi della provincia di Messina, per altrettante canzoni: *Supramàri* (Milazzo), *Katàbba* (Monforte San Giorgio) *A cona* (San Filippo del Mela/Santa Lucia del Mela), *A ballàta i Pascàli Brunu* (Villafranca Tirrena), *A fammacìa* (Roccavaldina), *L'orsu* (Saponara), *Amùri chi veni cantànnu* (Alcara Li Fusi), *Scacciùni* (Cattafi, frazione di Pace del Mela/S. Filippo del Mela), *Ciùri di ggesumìnù* (Spadafora), *L'omu sabbàggiu* (S. Stefano Medio, frazione di Messina), *Palummèdda* (Santa Lucia del Mela), *Evviva Marìa* (S. Andrea, frazione di Rometta Marea). Al CD con le sue dodici canzoni (caratterizzate da un’ampia contaminazione musicale che pone gli strumenti acustici della tradizione siciliana accanto alla ghironda piemontese, la lira e la chitarra battente calabrese, le launeddas e l’organetto sardi) è affiancato un libro di un centinaio di pagine dove sono contenuti i racconti che hanno ispirato e motivato le canzoni incise, accompagnati da oltre cinquanta illustrazioni.

Ogni brano è dunque associato al racconto di una storia di un dato luogo. Il lavoro si costituisce allora come un ulteriore esempio di *story telling* oggi che la narrazione è divenuta un momento importante nella costruzione e nella proposizione dell’identità. «Pretesto – si legge nell’introduzione – è sempre la tradizione, da spiegare ai figli affinché in questo mondo globale che macina impietosamente ciò che non fa

denaro e che omologa le culture, essi abbiano consapevolezza della propria identità e la custodiscano».

Tra le canzoni spicca senz’altro *Supramari*<sup>19</sup> che racconta l’impresa di Ulisse nella grotta di Polifemo assumendo a setting della narrazione la città di Milazzo. Non meno interessante è il brano *Katàbba* che rievoca la festa che si celebra a Monforte San Giorgio per la liberazione della città dal dominio saraceno; *L’orsu* riprende una pantomima carnevalesca che si svolge ogni martedì grasso a Saponara e che «intende rievocare, secondo la tradizione locale, la caccia e il successivo addomesticamento di un pericoloso orso per opera del principe di Saponara»<sup>20</sup>. *Amùri chi veni cantànnu* racconta l’antico rito del *Muzzuni* che si celebra ogni anno, il 24 giugno ad Alcara Li Fusi:

all’imbrunire – si legge nella nota del booklet che introduce la canzone – terminati i riti religiosi dedicati a San Giovanni, agli angoli dei quartieri del paese, le donne (perché solo loro possono) preparano gli altarini per ospitarvi “*U Muzzùni*” ossia una brocca (di terracotta o di vetro) dal collo mozzo rivestita da un *foulard* di seta pregiata ed adornata con gli ori appartenenti alle famiglie del quartiere. Stendono le “*pizzàre*” (i tipici tappeti locali tessuti, con l’antico telaio a pedale, utilizzando ritagli di stoffa) intorno ed ai piedi degli altarini e sopra vi poggiano i piatti con i “*laurèddi*” (steli di grano fatti germogliare al buio), spighe ed umili oggetti del mondo contadino. È, questo, un antico rito propiziatorio alla fertilità della terra e della donna. Mentre si rinnova il “rito del comparatico” (mediante il quale si rafforzano vecchie amicizie e se ne intrecciano di nuove, con vincoli che soltanto la morte potrà spezzare) e per le strade si odono i versi e i suoni delle “*chia-nòte*” e delle “*ruggère*” (i caratteristici canti polifonici), le ragazze si siedono attorno agli altari e aspettano...aspettano l’amore della loro vita che viene a chiederle in sposa... cantando.

Con il brano *Scacciùni* si racconta, invece, la storia di alcuni contadini di Cattafi (frazione di Pace del Mela e di San Filippo del Mela), che riuscirono a ricacciarre indietro i pirati turchi:

<sup>19</sup> Cfr. Sottile, *Il dialetto nella canzone italiana*, cit., pp. 52-3.

<sup>20</sup> S. Bonanzinga, *La musica di tradizione orale*, in G. Ruffino (a cura di), *Lingue e culture in Sicilia*, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Palermo 2013, p. 1147.

*Cu passa di Cattafi è tradizziùni  
senti cuntàri a stòria d'i Scacciùni  
nà stòria vèccchia tantu pi quàntu è vèc-  
chiu u munnu*

*chi terra e mari la mmucciàru o funnu.*

*Si cunta chi li turchi nà matìna  
briscènnu all'Archi sbarcàru a marina*

*e ora bruciànnu e ora mmazzànnu pig-  
ghiàru la via  
chi potta rittu pi Santa Lucia.  
Ma facènnu la strata Cucuggbiàta  
propriu arrivàti a fini d'à nchiànàta  
truvàraru i cattafòti assemi a lu barùni*

*armàti di triddènti e di zzappùni.  
Fu guerra tra piràti e cuntadìni  
povìra genti contrà ll'assassini  
ma cchiù dill'armi vasi a dispirazziùni  
morti li turchi e vivi li Scacciùni.*

Chi passa da Cattafi è tradizione  
senta la storia degli Scacciùni  
storia vecchia tanto quanto il mondo

che terra e mare hanno nascosto al  
fondo.

Si narra che i turchi una mattina  
spuntati all'orizzonte ad Archi, sbar-  
carono in marina  
e incendiando e ammazzando preser  
la via

che porta dritto a Santa Lucia.  
Ma facendo la strada Cucugliata  
proprio giunti al colmo di salita  
trovaron gli abitanti di Cattafi col Ba-  
rone

armati di tridenti e di zapponi.  
Fu guerra tra pirati e contadini  
povera gente contro gli assassini  
ma più dell'armi poté disperazione:  
morti i turchi, vivi gli Scacciùni.

Dalla dimensione diacronica del racconto si passa, poi, alla dimensio-  
ne sincronica con il riferimento al ritorno annuale di questi valorosi  
contadini – gli *scacciuni*, appunto – che nel giorno del martedì grasso  
“ricompaiono” per le strade del paese danzando a ritmo di tarantella  
nella pantomima della *màschira*. La canzone si chiude, infine, con la  
“lezione sociale” – una sorta di “morale della favola” – che si può trar-  
re dal racconto delle gesta dei contadini (a futura memoria e, dunque,  
a beneficio delle nuove generazioni):

*Jò a li me figghi ci la cuntu a stòria  
mi ccì resta stampàta ntà mimòria  
chi li Scacciùni sunnu iànciuli i n'autru  
munnu  
chi tra la terra e u mari stannu 'nfun-  
nu.*

*E nèsciunu ogni tantu tra la gente  
a rùmpiri li corna e pripùtènti  
di tutt' à gente onesta sunnu a bbona  
notizzia*

*nerbu a la manu contr' à l'ingiustizzia.* nerbo alla mano contro l'ingiustizia.

Io ai miei figli racconto questa storia  
perché resti impressa alla memoria  
che gli *Scacciùni* sono angeli di un al-  
tro mondo  
che tra la terra e il mare stanno in  
fondo.

Ed escono ogni tanto tra la gente  
a rompere le corna al prepotente  
buona notizia della gente onesta

Il rapporto tra racconto della tradizione e tradizione locale della pan-  
tomima, che fa rivivere nel presente il contenuto del raccontato, è an-

che il fulcro della canzone *L'omu sabbàggiu* che riporta alla memoria le gesta di Ruggero d'Altavilla che liberò dai saraceni il paese di Santo Stefano Medio. Si legge, infatti, nella nota del booklet posta a introduzione del brano, che «Ruggero (racconta la leggenda) battuto il piccolo drappello saraceno, entra nella città di Messina a dorso di un cammello sottratto ai turchi. Questa la genesi della stupenda pantomima di Santo Stefano Medio, che viene riproposta, per ricordare questi accadimenti, ogni anno sin dai tempi antichi, in occasione della festa di Sant'Antonio Abate».

Il racconto del passato si intreccia dunque con ciò che nel presente permette, grazie alle tradizioni locali, di riproporne i contenuti. Le storie raccontate nelle canzoni di Malanova sono del passato. Ma in esse nei secoli si sono depositati e sedimentati valori e pratiche culturali che non possono finire nell'oblio come la cultura di cui sono espressione. Si tratta di un patrimonio verso il quale si sente il dovere di una rivitalizzazione che permetta di lasciare una lezione alle nuove generazioni in un momento storico caratterizzato dalla necessità di definire l'identità (anche) come identità dei luoghi.

Ma non sempre e non esclusivamente le città e i paesi entrano nelle canzoni come luoghi mitici dei quali cantare le bellezze, le ricchezze, le tradizioni che ne configurano l'identità culturale, spesso depositata nella memoria della cultura orale. Per esempio, nel caso della traccia 10 dell'album *Musicall Mafia vol. 2* del rapper Arte Criminale aka Magic Flow, l'autore, coerentemente con le tematiche tipiche del suo percorso artistico, addirittura denuncia, denigrandoli, l'immobilismo, l'immobilità, il provincialismo e le ingiustizie sociali del suo paese che costringe i giovani migliori a fuggire via:

*A Castelvetrano chiovi a cielu apertu  
ca cu è picciottu scappa e scappa puru  
lu chiù spertu  
u desertu  
cinqantamila bar o mutu o sì carab-  
bineri  
e sì nfami e binni chiacchiari a li quat-  
tru cantuneri.*

*A Castelvetrano piove a cielo aperto  
qui chi è giovane scappa e scappa an-  
che il più furbo  
il deserto  
cinqantamila bar o sei sordomuto o  
sei carabiniere  
e sei spioni e vendi chiacchiere per  
le strade.*

Qui l'amara constatazione di un destino sociale ineluttabile per un paese del più profondo Sud che costringe alla fuga le giovani energie è in contrappunto con l'ironia con cui viene descritto chi, più furbo di tutti (*lu chiù spertu*), scappa pur rimanendovi, con un implicito riferimento

a Matteo Messina Denaro che in quel luogo ha eletto il domicilio della sua latitanza. Ma al di là di questo e di altri casi analoghi, l’evocazione di una città o dei suoi luoghi simbolo appare per lo più tesa a metterne in evidenza il valore di punto di riferimento positivo. E, come nel caso della canzone di Vincenzo Spampinato *Nda sudda* (cfr. *supra*), in effetti sono molti i brani in dialetto che, lasciando sullo sfondo una data città, indugiano sui rispettivi quartieri, come luoghi-puntello di una spazialità sociale, culturale e fisica vissuta, condivisa e agita. Sembra, dunque, di assistere a una sorta di specificazione ulteriore dell’identità di luogo, qui declinata in termini di “identità urbana”, la quale come ha dimostrato, ancora una volta, la psicologia sociale, annovera, tra le componenti che concorrono alla sua definizione, la *familiarità* e l’*attaccamento*. La prima chiama in causa «il sentimento di agio che la persona prova nel trovarsi in un ambiente conosciuto, noto, cognitivamente leggibile e pertanto percepito come affidabile». Il secondo si identifica con «un generale senso di appartenenza, di radicamento nella città, nella sua storia e nei suoi luoghi simbolici» per assolvere a funzioni di «stabilità, sicurezza e difesa»<sup>21</sup>. Non a caso, dunque, la canzone neodialettale ai tempi della glocalizzazione finisce, in molti casi, per affidare ai luoghi simbolo di una città la parte più significativa del suo testo e del suo contenuto. Ancora oggi un giovane autore palermitano, Alessio Bondì, torna a cantare la *Vucciria* (2015), nonostante negli anni passati la piazza-mercato più famosa della città di Palermo sia già stata fatta più volte titolo e tema di altre canzoni in dialetto<sup>22</sup>. Lo stesso *rapper* Triste MC consacra la parte iniziale del suo pezzo, *A ttiemp’antichi* (2012), all’odonomastica palermitana con l’immagine di un “sole intenso che in passato riscaldava ogni vicolo della *Kalsa*”. Dei nomi dei quartieri delle città traboccano i testi dei gruppi rap “metropolitani” (Gente Strana Posse, *Sugnu palermitano*, 2006; Combomas-*tas*, *U tagghiamu stu palluni?*, 2007), mentre il giovane *rapper* Dante fa dello Zen, il quartiere in cui è nato, la sua bandiera identitaria artistica e sociale<sup>23</sup>. Non mancano anche esperienze ulteriormente minori,

<sup>21</sup> Mannarini, *Comunità e partecipazione*, cit., p. 87.

<sup>22</sup> Si considerino, almeno, *Vucciria* di Massimo Melodia (1985) e *Vucciria* di Francesco Giunta (1994).

<sup>23</sup> Visionando il video della canzone *E tu i runni si?* (<https://www.youtube.com/watch?v=Ovjv9rIXODo>), al min. 2.22 compare in sovraimpressione una scritta con la quale l’autore giustifica la genesi della canzone: «... *E tu i runni si???*... Tutto ciò nasce dal totale abbandono del quartiere da parte delle istituzioni. Ci sentiamo emarginati. Se ne fregano di noi... Lo Zen è un quartiere come tutti gli altri... ci siamo anche noi!!!!!!» Si noti come il contenuto sia tutto giocato sul rapporto “Noi-Quartiere dello Zen”.

come quella di Bronx MC, giovanissimo (o infantile) *rapper* marsalese che nel brano *Maissala* (il cui titolo – si noti – è trascritto riproducendo fedelmente la pronuncia del toponimo nel dialetto di Marsala) evoca, nella parte iniziale, i principali quartieri della sua città come i possibili luoghi tra i quali scegliere di trascorrere la mattinata avendo marinato la scuola.

Emerge dunque nei testi una forte componente spaziale che sembrerebbe ribadire più o meno implicitamente come alla scelta del dialetto nella canzone di oggi si accompagni spesso la necessità di richiamare il luogo e la spazialità di quel dialetto, quale elemento utile all'espressione di un'identità (di luogo) certamente in funzione anti-globale. E ciò a prescindere dal fatto che il codice locale possa, di volta in volta, essere usato per moda, per diletto, per incarnare modelli linguistici di *polylangaging* o come mezzo di rottura culturale, come risposta al bisogno di realismo, come effetto della produzione di lingue «inevitabilmente mescidate».

### *3. Dialetti, luoghi e dialetti del luogo*

La tendenza, osservata in PAR. 2, a inserire nei testi luoghi e microluoghi del proprio vissuto emerge in maniera più vistosa e più insistente tra gli artisti che, per riprendere la felice etichetta di Lorenzo Coveri, possono essere ricondotti al filone «simbolico-ideologico»<sup>24</sup>. È interessante notare, d'altra parte, come proprio questi artisti tendano in genere a usare un dialetto fortemente marcato in diatopia. Per la città di Palermo, si può, per esempio, osservare che di norma solo gli artisti riconducibili alla cultura hip hop usano il dialetto che “si parla” nella città; gli artisti del filone «lirico-espressivo»<sup>25</sup> raramente o mai cantano in palermitano, privilegiando, invece, un dialetto che trova il proprio modello nella poesia dialettale: una sorta di *koiné* letteraria, quale lingua epurata foneticamente dai tratti più vistosamente locali (come la dittongazione incondizionata e la palatalizzazione di *r* preconsonantica)<sup>26</sup>. Il dialetto diatopicamente marcato, a Palermo,

<sup>24</sup> Cfr. L. Coveri, *La canzone e le varietà dell'italiano. Vent'anni dopo (1999-2010)*, in A. Miglietta (a cura di), *Varietà e variazione: prospettive sull'italiano. In onore di Alberto A. Sobrero*, Congedo, Galatina 2012, pp. 107-17.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> Cfr. R. Sottile, *Dialetto letterario e dialetto “destrutturato”. La canzone neodialectale siciliana tra ideologia e “nuovi usi”*, in G. Marcato (a cura di), *Le mille vite del dialetto*, CLEUP, Padova 2014, pp. 489-97.

è appannaggio dei *rapper* che raccontano la loro città e suoi luoghi simbolo. In effetti, poiché nei testi rap entra costantemente lo spazio vissuto, non sembra possibile esprimere le coordinate se non mediante l'uso della lingua effettivamente usata in quello spazio. In questa prospettiva, e in generale per le diverse esperienze musicali dialettali italiane, si è ritenuto, specialmente per la canzone degli anni Novanta<sup>27</sup>, che tale condizione fosse da interpretare in connessione con un forte bisogno di realismo da parte degli autori. È interessante però notare che oggi il *dialetto palermitano* (e non un quanto mai “distopico” *dialetto siciliano*) viene cantato anche da chi non attribuisce ai propri testi pretese di realismo né annette al proprio percorso artistico valori simbolico-ideologici. Il filone lirico-espressivo, finora caratterizzato da un dialetto sostanzialmente “letterario”, sembra oggi attraversare un momento di cedimento verso una lingua diatopicamente marcata. E così i *cantautori* cominciano a seguire, linguisticamente, l'esempio dei *rapper*. All'interno di questo nuovo e recentissimo assetto, il caso più interessante (finora forse l'unico, nella sua sistematicità) sembra quello di Alessio Bondi, giovane cantautore palermitano che canta, per sua stessa ammissione, non in *dialetto*, non in *palermitano*, ma nella *varietà* del quartiere di *Tommaso Natale*. Questo nuovo uso (inedito tra i cantautori palermitani) del dialetto della città (qui, addirittura, percettivamente, del dialetto di uno dei suoi quartieri) viene, intanto, ricondotto dallo stesso artista al favore di cui godono finalmente le varietà locali nei nuovi media:

“Sdoganescion” avvenuta. Ora abbiamo vallate vergini davanti a noi. *Viriemu chi putiemu fari*. C’è anche un po’ di questo, ma la mia non è una crociata. Semplicemente è il mio modo di esprimermi. Sto sperimentando il più possibile col palermitano perché sento che può essere una lingua più sincera perché non prevede tutta quella fascia di comunicazione inutile che un certo tipo di italiano colloquiale e salottiero prevede. Credo che il parlare a vanvera in dialetto sia fenomeno più contenuto...

Questa «sperimentazione» fa però i conti con un significativo cortocircuito diamesico: a leggere i testi contenuti nel booklet del suo CD dal titolo *Sfardo* (2015), ci si trova di fronte a una lingua perfettamente identica a quella della tradizione del cantautorato palermitano (con particolare riferimento al trattamento del vocalismo tonico in relazione alla dittongazione incondizionata di *e* ed *o*):

<sup>27</sup> Accademia degli Scrausni, *Versi rock. La lingua della canzone italiana degli anni '80 e '90*, Rizzoli, Milano 1996, pp. 294-5.

<i>M'assicuti e 'un m'assicuti cohiù Stai facennu tutti così tu In menz'a via mi fermu un attimu E chianciu 'u mare ma 'sti lacrimi 'i cu su?</i>	<i>Mi inseguì e non mi inseguì più Stai facendo tutto tu In mezzo alla via mi fermo un attimo E piango il mare ma queste lacrime di chi sono?</i>
---	---

Ma, ascoltando le canzoni, si ode, invece, la lingua tipica del «blues di Tommaso Natale»<sup>28</sup>, con uno sdoppiamento tra scritto e cantato di cui l'artista ha piena coscienza (pur in assenza di proposte di soluzioni volte a ricomporre la scissura):

In *In funn'o mare* canto “*Stai facennu tutti così tu*” che pronuncio “*Stai facennu tutti cuosi tu*”. In *Sfardo* la parola che dà il titolo alla canzone diventa magicamente “*Spaiddu*”. Potrei citare ogni canzone che ho scritto, dato che la mia pronuncia di “*nenti*” è “*niant'*”. Il cosiddetto “dittongo cantato”.

Ora, se il testo di una canzone vale anche nella sua dimensione orale in quanto testo scritto che si realizza nel parlato/cantato dell'esecuzione canora<sup>29</sup>, è certo che le struggenti ballate di Alessio Bondì sono fruibili in un dialetto diatopicamente marcato (finora per la città di Palermo familiare solo al rap e alla canzone comico-parodica) nel quale diversi colleghi dell'artista hanno in genere intravisto sfumature «caricaturali», connotazioni «anti-poetiche» così da optare per un dialetto – come quello usato, per esempio, da Francesco Giunta nel quale potrebbe rintracciarsi il “maestro” ideale di Bondì – che, di volta in volta, trova i propri punti di riferimento nei testi, linguisticamente assai lontani dal dialetto palermitano, di Meli, Martoglio, Tempio, Buttitta, Balistreri, Favara, Vigo, Busacca e riconducibili alla tradizione del dialetto letterario scritto<sup>30</sup>.

Nella performance di Bondì, alla *langue* dei testi scritti si contrappone, dunque, una *parole* totalmente radicata nel vissuto socio-spatiale dell'artista. Questa nuova “libertà” di cantare in palermitano appare certamente connessa, in primo luogo, allo sdoganamento del dialetto<sup>31</sup> per il quale il suo impiego non è più un «delitto» e pertanto nessuna varietà più o meno “codificata” dalla tradizione (o dalla consuetudine) viene percepita come più adatta, rispetto ad altre, ad essere usata per

<sup>28</sup> Così il cantautore definisce il proprio genere musicale.

<sup>29</sup> Cfr. G. Paternostro, R. Sottile, *L'italiano “cantato” tra modulazione diafasica, tradizione canzonettistica e accesso alla variabilità*, in Atti del XIII Congresso SILFI, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Palermo 2014.

<sup>30</sup> Cfr. Sottile, *Il dialetto nella canzone*, cit., p. 175.

<sup>31</sup> *Ibid.*

la canzone a vocazione lirica. Ma tale libertà sembra anche trovare i propri presupposti nella necessità, dichiarata dagli stessi artisti, di dare una risposta dai connotati fortemente (e spesso esasperatamente) locali all’omologazione del mondo globale mediante la produzione di un codice marcato in diatopia quale simbolo potentissimo di una *Place Identity* in molti casi costruita ed espressa anche attraverso il richiamo costante ai luoghi fisici della sua spazialità.