

Musica e testi in Salento fra tradizione e modernità

Alessandro Bitonti

1. Introduzione

Il quadro che oggi compone il Salento musicale è quanto mai variegato. In un'area che assiste sempre di più al riconoscimento e allo sviluppo delle proprie risorse ambientali e culturali, la musica sembra diventare un marchio identitario, rappresentativo di valori nuovi e allo stesso tempo tradizionali, che è in grado di stabilire contatti e partecipazione sociale a livello non soltanto endemico.

In linea con quanto avviene nel panorama nazionale, la canzone dialettale salentina si confronta con la produzione in lingua italiana, riuscendo tuttavia a rompere i confini tradizionali di fruizione e a infiltrarsi in spazi commerciali e di gusto sempre più ampi. Se, dunque, si parla ormai da tempo di sdoganamento dei dialetti, nella stessa direzione sembrano tendere le produzioni musicali scritte nel codice autoctono.

Il salentino è rappresentativo di una subcultura e di valori che non hanno più a che fare con la subalternità sociale, con le povere condizioni di vita o di lavoro, con lo stigma sociolinguistico; la sua passata connotazione di inferiorità diventa invece veicolo di trasmissione culturale e simbolo di appartenenza identitaria, se non addirittura un vero e proprio tratto distintivo del patrimonio materiale e immateriale locale.

Questo processo di sdoganamento della musica salentina passa attraverso i canali della comunicazione e di intrattenimento e attraverso l'influenza del mercato e del consumo discografico, sempre più di massa, che porta alla promozione e al rimodellamento della subcultura, soprattutto da parte delle giovani generazioni.

Sul piano diacronico, ma limitandoci alla produzione del XX e del XXI secolo, si può osservare una bipartizione della produzione musicale nell'area indagata: da una parte una sezione legata alla musica folclorica (fatta di stornelli, di canti popolari e di pizzica, generi che si fondono con la musica dialettale d'autore), dall'altra una produzione originale e moderna caratterizzata da un «collage massmediale»¹ fatto di prelievi dai fumetti, dalla televisione, dalla musica stessa, dalle lingue straniere. Il ruolo del dialetto è, insieme all'uso frequente di cambi di codice, quello di trasmettere contenuti ideologici e identitari nel modo più espressivo possibile.

¹ G. CARTAGO, *La lingua della canzone*, in I. BONOMI, A. MASINI, S. MORGANA (a cura di), *La lingua italiana e i mass media*, Roma, Carocci, 2008, pp. 199-221, p. 211.

2. I canti della tradizione

I canti della tradizione sono soprattutto legati alla memoria e all'oralità²: il brano veniva adattato al dialetto dei singoli centri creando variazioni non solo sul piano melodico ma anche su quello linguistico. Dal punto di vista tematico è possibile operare una classificazione di questa tradizione distinguendo alcune tipologie prevalenti: i canti di lavoro, i canti di protesta, i canti d'amore, i canti di invettiva o di dileggio, i canti festivi o religiosi, i canti terapeutici, i canti funebri e le ninnenanne.

Date le precarie condizioni economiche e sociali, i canti di lavoro e quelli di protesta sono spesso collegati, facendo emergere la situazione di subalternità delle classi povere e la limitata possibilità di riscatto sociale³. Ciò che online oggi si può ascoltare è, ad esempio, la produzione di alcuni gruppi (come *Aramiré* o *Officina Zoè*) che, su melodie tradizionali, scrivono o incorporano testi, frasi o spesso intere strofe, nel dialetto locale.

Temi frequenti sono, dunque, quelli legati all'emigrazione o alle condizioni di lavoro. Una figura meritevole di nota, collegata con l'economia locale del passato, è quella della *tabaccara*: contadina che lavorava presso i tabacchifici, assoggettata al potere del padrone. La dinamica dello sfruttamento è ad esempio leggibile nel classico brano *Fimmene fimmene*⁴:

*Fimmene, fimmene ca sciati allu tabaccu, / ne sciati doi e ne turnati
quattru. / Ci te lu disse cu chianti zagovina, / passa lu duca e te manda
alla rovina. / Ci te lu disse cu chianti lu tabaccu, / lu sule è forte e te lu
sicca tuttu. / Ci te lu disse cu chianti lu salluccu, / passa lu duca e bu lu
tira tuttu.*

L'amore è invece il tema principale delle composizioni popolari salentine. Si tratta generalmente di canti poetici eseguiti dagli uomini. Nel passaggio seguente⁵ l'innamorato aspetta di incontrare la propria amata e il patimento d'amore è costruito con l'uso di meteoronimi come *friscure*, *chiovere*, *nivicare*, *derlampare*, *tronicare* opposti a immagini poetiche come *nu campu de fiori* o *musiche d'amore* in un gioco galoppante di similitudini.

*Donna ci stai alle càmbare 'nzarrata, / e iu stau qua ffore e ccoju le
friscure. / Lu chiovere me pare n'acqua rosata, / e lu nivicare nu campu
de fiori. / Lu derlampare na lettricitata, / e lu tronicare musiche d'amore.
/ Mo scerne bella se me porti amore.*

² Lodevole è, in questo senso, il progetto dell'Archivio Sonoro Puglia (consultabile al sito <http://www.archiviosonoro.org/puglia/>) che ha registrato e raccolto per il Salento numerosi materiali della tradizione musicale orale relativi non solo alle diverse pizziche ma anche agli stornelli, ai canti funebri e ninnenanne, coprendo un arco temporale che va dagli anni '50 del secolo scorso (con le prime campagne di registrazione di Alan Lomax e Diego Carpitella) ad oggi.

³ Temi frequenti sono quelli legati all'emigrazione e alle condizioni lavorative.

⁴ Versione registrata da Alan Lomax nel 1954.

⁵ *Donna ci stai alle càmbare 'nzarrata*, registrazione di Alan Lomax del 1954.

Dai toni irriverenti sono le canzoni di dileggio. Si tratta di un vero e proprio scherno nei confronti di alcune classi sociali, in particolare quelle dei prelati o dei monaci. Una registrazione di L. Stifani (1999), *Lu monacu*, racconta ad esempio la seduzione di una donna da parte di un monaco pellegrino. L'azione è scandita dall'atto dello spogliarsi del religioso, mentre il ritornello fa leva sul punto di vista della donna che dà l'allarme per chiedere soccorso.

*E fuciti fuciti fimmane / scia' chiamati mammama / lu monacu ole mi scanna / lu monacu ole mi scanna. / Fuciti fuciti fimmane / scia' chiamati mammama / lu monacu ole mi scanna / pe la soddisfazion!*⁶

È chiara, in questo brano, l'allusione sessuale che rappresenta un altro leitmotiv di questa produzione goliardica. Il ritmo allegro e incalzante della canzone consente un parlare tendenzialmente basato sull'economia linguistica con l'imperativo *scia'* invece di *sciatì*, col ricorso a soluzioni metricamente più adatte prese in prestito dagli esiti più frequenti nell'area, con la posposizione in enclisi del possessivo in *mammama*, con la forma lessicale apocopata *soddisfazion*. L'andamento ritmico e la progressione tematica è favorita dalla ripetizione di interi versi e dal cambiamento di alcune parole nelle strofe⁷.

Un'altra area interessante della musica popolare salentina ha a che fare con la lingua e con la cultura dell'alloglossia grica. Si tratta della *strina*, ovvero di composizioni musicali eseguite durante il periodo delle festività natalizie e pasquali, quando i cantori giravano per le vie del paese e bussavano alle porte delle case e delle masserie per raccogliere la questua: il nome stesso di questo genere rimanda alla parola *strenna*, ovvero 'dono'.

La strina racconta gli eventi relativi alla nascita o alla morte di Gesù e ha anche una funzione augurale. La sua struttura è, a tutti gli effetti, bipartita: nella prima parte, dopo l'introduzione, si narrano le vicende religiose legate alla festività, mentre la seconda sezione assume una direzione di tipo pagano con frasi che riguardano la benedizione della casa e dei suoi abitanti, gli auguri per un raccolto produttivo e infine la richiesta della questua.

Le varianti oggi più diffuse della strina sono quelle nel dialetto areale, ma la sua versione più nota sembra essere tendenzialmente diglottica.

Arte p'òttasa ettù sti mmassaria / ivloò ti stràa ce to limbitari, / ivloò ti mmana ce ta pedìa / apòì to ciuri p'òne o ggeneralì. / Ivloò to topo p'òkame sitari: / triakoscìa tùmèna ce tria na kami; / motti isi kàmpagna pai kalà, / ce o stesso patrùna s'agapà. / Bon Capudannu, qui si fa la strina / comu la fice Santu Silivestru, / ca li Rre Mmaggì l'hannu fatta 'mprima, / 'nci l'hannu 'ndutta a stu mundu 'niversu.

⁶ L. STIFANI, *Io al santo ci credo*, Lecce, Aramirè, 1999.

⁷ Il ritornello è ovviamente l'unità portante di questo prodotto musicale ed è intervallato dalla seguente strofa: *Lu monacu si lliau la tunica! / Uh, che paura me vinne!* Per favorire lo sviluppo della narrazione, nelle strofe, la parola *tunica* viene cambiata prima in *scarpe* poi in *camisa* e ancora in *cazzetti* e *mutande*, fino ad arrivare all'epilogo, apertamente allusivo all'atto sessuale.

In questa versione⁸ entrambe le strofe riguardano l'augurio e la benedizione della casa che accoglie i cantori. Tuttavia la prima parte è interamente nella lingua alloglotta, mentre la seconda, nella quale si introducono elementi della dottrina cattolica, è in dialetto. Sembrerebbe, la parte dialettale, una sorta di aggiunta argomentativa con funzione non solo di tipo esplicativo, ma anche di rafforzamento delle finalità augurali del coro.

In una versione completamente in dialetto⁹, si possono notare, inoltre, i frequenti cambi di codice in direzione dell'italiano. Come evidente nella strofa riportata di seguito, si tratta di completi inserti frasali in lingua.

*A cquai io su' rrivatu a cquai me fermu / 'rretu le porte de ste case toe. /
Insieme agli strumenti noi cantiamo / e qualche verso a vostra signoria.*

Anche in questo esempio, la scelta del codice è funzionale: mentre il dialetto rappresenta il codice privato, intimo (l'interprete sembra parlare a sé stesso), l'italiano si attiva nel momento in cui il testo è eseguito in presenza di un interlocutore, presumibilmente sconosciuto, al quale occorre dimostrare deferenza; significativo è, a tal proposito, il deittico *vostra signoria* che conferma, come in una forma di *captatio*, il clima ossequioso dell'esecuzione canora.

I canti terapeutici raccontano, più di tutti, il disagio sociale ed economico di un'area profondamente rurale e della condizione di subalternità che i suoi abitanti hanno vissuto a lungo. Ci riferiamo ovviamente alla *pizzica* che, ormai simbolo identitario per eccellenza, rappresenta uno spazio della coreutica e della musica popolare tra i più dibattuti e discussi, soprattutto dopo la campagna di ricerca condotta nel 1959 da De Martino e dalla sua équipe¹⁰. La *pizzica*, o *pizzica pizzica*, è generalmente associata alla iatromusica e alla iatrodanza del tarantismo ma, come sintetizzato da I. Tempesta e A. Bitonti (2013):

«nella tradizione salentina sono attestati tre diversi tipi di danza [e di musica]: la *pizzica tarantata*, la *pizzica-pizzica*, e la *pizzica scherma*. La differenza fra queste tipologie coreutiche consiste nel fatto che la prima si riferisce all'azione coreutica che ha lo scopo di curare dal morso della taranta, la seconda potrebbe essere considerata una variante laica della prima in quanto accessibile a tutti, ballata in coppia ed è culturalmente associata al corteggiamento e all'eros (viene per questo spesso definita come *pizzica de core*). La *pizzica scherma*, eseguita in particolare dagli uomini, simula un combattimento con delle armi e prende il nome anche di *danza delle spade*»¹¹.

⁸ Testo (con adattamento grafico suggerito dai curatori) basato su quello disponibile all'indirizzo: [http://www.laterradelrimorso.it/lastrina\(ingriko\)](http://www.laterradelrimorso.it/lastrina(ingriko)), consultato il 26.05.2015.

⁹ Cfr. <http://www.laputea.com/it/cultura-salento/musica-salento/cantisalentini>, consultato il 26.05.2015.

¹⁰ E. DE MARTINO, *La terra del rimorso*, Milano, Il Saggiatore, 1976, pp. 59-80.

¹¹ I. TEMPESTA, A. BITONTI, *Cultura letteraria e tradizioni linguistiche in Puglia. Fra ragni e tarantole. Identità e lingue nuove*, Roma, Aracne, 2013, p. 35 (corsivi miei). Per un approfondimento si veda P. DE GIORGI, *Tarantismo e rinascita*, Lecce, Argo, 1999.

La struttura poliritmica della pizzica, che si ripete ciclicamente e regolarmente all'interno della medesima composizione, è modellata da strumenti come il violino, l'armonica, la fisarmonica, ma soprattutto il tamburello, che seguono un tempo in 4/4. In queste melodie:

«si riflettono due momenti tipici delle tecniche religiose: dilatazione ed esasperazione della crisi che musicalmente si risolvono in particolari tecniche espressive (ritmica accentuativa, sincope, effetti strumentali, vari modi di percussione del tamburello, grida, lamentazioni ritmate); e controllo della crisi che si riflette soprattutto nell'ostinato del ritmo isometrico»¹².

La varietà armonica di questo genere musicale è data, dunque, da una sezione melodica (del violino ad esempio) e da una ripartizione ritmica (delle percussioni).

Un esempio significativo può essere la canzone *Lu rusciu de lu mare*¹³, testo noto e dalle numerose varianti sia melodiche che testuali. Si tratta di un canto gallipolino che racconta di un amore sofferto fra un soldato e la figlia di un re separati dalle differenze di classe (nell'ultima strofa si paragona la condizione dei due amanti al conflitto fra turchi e aragonesi).

Na sira 'nde passai pe lle padule / e 'ntisi le ranòcchiule cantare. / Comu cantanu bbelle a una a una / pariane lu rusciu de lu mare. / Lu rusciu de lu mare è mmutu forte / la fija de lu rre se dà alla morte. / Iddha se dà alla morte e jeu alla vita / la fija de lu rre sta sse mmarita. / Iddha sta sse mmarita e jeu me 'nzuru / la fija de lu rre me dà nu fiuru. / Iddha me dà nu fiuru e jeu na parma / la fija de lu rre se 'ndi ae alla Spagna. / Iddha se 'ndi ae alla Spagna e jeu 'n Turchia / la fija de lu rre è lla zzita mia.

Da un punto di vista musicale, il testo si presta a diverse varianti ritmiche e melodiche, mentre sul piano linguistico è evidentemente costruito attraverso distici dalla struttura rimica irregolare (AB CB DD EE FF GH II) con la collocazione di rime bacciate nei tre distici centrali e in quello finale. La misura della canzone è in 4 beat, ma l'unità ritmica dei due versi è composta dalla giunzione di un dodecasillabo e un endecasillabo.

Altro elemento caratteristico di questa composizione è l'uso della figura retorica dell'anadiplosi. Il racconto è sviluppato attraverso la ripresa nel dodecasillabo di un segmento sintattico contenuto nell'endecasillabo del distico

¹² D. CARPITELLA, *L'esorcismo coreutico musicale del tarantismo*, in D. CARPITELLA (a cura di), *Musica e tradizione orale*, Palermo, S.F. Flaccovio, 1973, pp. 57-93, p. 73.

¹³ Il testo proposto è la trascrizione di una versione del canto tradizionale eseguita dai Negramaro, un gruppo salentino la cui produzione musicale è in lingua italiana. Il video, consultabile all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=CEzD2Qc75X4> (consultato il 02.06.2015), rappresenta un inserto del film *Una donna per amica*, girato in Puglia.

precedente. Si ha quindi *cantare/cantanu* per i primi due distici, *lu rusciu de lu mare* fra il secondo e il terzo, *se dà alla morte* fra il terzo e il quarto, *sta sse mmarita* fra il quarto e il quinto, *me dà nu fiuru* fra il quinto e il sesto, *se 'ndi ae alla Spagna* fra gli ultimi due distici.

A sottolineare la passione e il coinvolgimento emotivo dell'amato serve l'alternanza del sintagma *la fija de lu rre* con il pronome personale *iddha* che a sua volta è messo in opposizione con il deittico di prima persona *jeu*.

A livello lessicale il testo è denso di arcaismi come *rusciu* 'rumore' (forse dal greco *ρόθιον*), *ranòcchiule* 'rane', *fiuru* 'fiore', *zzita* 'fidanzata', *padule* (aree rurali dominate da uliveti); si conserva il pronome personale *iddha* 'lei' (da *ILLA* con cacuminalizzazione di *LL*) e alcune voci verbali come *ae* 'va' e i verbi *mmarita* 'maritarsi' (da *MARITĀRE*, derivato da *MARĪTUS*) e *'nzuru* 'prendere in moglie' (dalla voce latina *INUXORĀRE*) che sono usati secondo il loro valore semantico originario.

3. Sdoganamento e modernità della canzone dialettale

Un passaggio significativo dell'evoluzione musicale in Salento è quello rappresentato dagli anni '90 quando, come ci ricordano diversi studi di Grimaldi¹⁴, il dialetto locale vive una seconda rinascita grazie al gruppo dei *Sud Sound System*. Questi ridisegnano la tradizione folclorica tradizionale, sia sul piano sonoro che su quello testuale, attorno a un genere musicale che è quello del reggae¹⁵.

La dimensione del parlato diventa dunque prioritaria, così come il ritmo rispetto alla melodia; ne consegue un nutrito uso di figure retoriche (epanalessi, anadiplosi, anafora, polittòto), utili per enfatizzare il contenuto del testo, sia pure con l'assenza di strutture metriche rigide. I versi sono liberi ma carichi di allitterazioni (es. *parlu peccè ieu sacciu*)¹⁶, di rime interne (es. *lu core me batte a du l'anima me atte*) e spesso anche di rime morfologiche (es. *te lu Salentu enimu, cucummari mangiamu, e a dunca sciamu sciamu, mentimu fuecu e mpezzecamu*). Abbondano anche diversi elementi fàtici (es. *ehi, viniti quai*) utilizzati per creare o marcare la coesione con il pubblico.

L'operazione linguistica dei *Sud Sound System* si è concentrata anche sulla commistione tra il codice nazionale e quello locale con la creazione di parole

¹⁴ Si vedano, fra tutti, M. GRIMALDI, *Parole antiche in suoni moderni. L'uso del dialetto salentino nella musica giovanile hip-hop*, in G. MARCATO (a cura di), *Giovani, Lingue e dialetti*, Padova, Unipress, 2006, pp. 425-431; ID., *Dialetto, lingua e letteratura: alcuni esempi recenti di narrativa pugliese*, in G. MARCATO (a cura di), *Dialetto, memoria e fantasia*, Padova, Unipress, 2007, pp. 321-328.

¹⁵ A livello nazionale questa tendenza comincia verso la fine degli anni '80 e si concentra intorno all'hip-hop, genere che favorisce l'espressività e l'immediatezza testuale e che si rifà alle caratteristiche orali della lingua.

¹⁶ Gli esempi sono tratti da GRIMALDI, *Parole antiche...*, cit..

adattate, utilizzando alcuni tratti bandiera dell'area (*ingegnu, besegnu, ritegnu, convegnu*), che convivono con forme arcaiche o popolari (*sciana, ncarrare, trappitu*). Frequenti sono anche fenomeni di cambio di codice (es. *Camenandu a tiempu sulla giusta rotta*). Si tratta, ovviamente, come sostiene M. Grimaldi (2006), di un uso consapevole del dialetto che si serve dell'italiano «per marcare emotivamente la narrazione e dare enfasi al contenuto semantico che si intende porre in evidenza»¹⁷.

L'innovazione linguistica di questo gruppo salentino sta, come sostiene ancora Grimaldi (2006), nell'uso di un dialetto che «sostanzialmente appare integro»¹⁸ per veicolare tematiche e messaggi nuovi, dalla politica alla questione meridionale, dal disagio giovanile al contatto con le radici.

Queste stesse caratteristiche sono ben visibili in una delle ultime produzioni della band salentina. L'ultimo album, *Sta tornu* (2014), contiene canzoni nelle quali dialetto, italiano e lingue straniere (inglese e spagnolo) si intersecano, ma la tendenza alla conservazione dialettale rimane comunque molto forte.

Ogghiu tornu a casa mia, / cu dentu n'arveru de ulia, / comu la petra de parite / o dha pajara ca me ole bene, / coloratu de lu sule, / niuru comu nu scursune, / sutta n'arveru de fica, / me defrisca sta sciurnata.

La strofa, tratta dal brano omonimo, si caratterizza per una struttura metrica instabile, rime imperfette, frequenti consonanze e un lessico prettamente dialettale, senza parole adattate o inserti in italiano. La scelta delle frasi nominali rende immaginifico il passaggio esemplificato: la stretta relazione fra parole e cose (tipiche e radicate nel territorio), come *arveru de ulia, petra de parite, pajara, sule, scursune, arveru de fica*, è funzionale alla rappresentazione che si vuole trasmettere del Salento.

Se in passato il dialetto era conservato nelle canzoni della tradizione, la band leccese ha invece inaugurato un nuovo modo di fare musica e ha il merito di aver certamente promosso nuovi utilizzi della lingua locale secondo modalità altrettanto innovative. I testi delle vecchie canzoni erano patrimonio soltanto delle generazioni più adulte, mentre il processo in atto vede il dialetto strettamente agganciato alle giovani classi generazionali.

A tutti gli effetti, le fasce giovanili fruiscono di testi musicali che rispecchiano il repertorio attuale. Le nuove produzioni infatti non riguardano l'uso esclusivo del dialetto, ma quell'insieme linguistico che caratterizza il giovanile: le lingue straniere, il dialetto (che ha funzione ludica ed espressiva), i tecnicismi (soprattutto del mondo dell'informatica e di internet), la lingua della televisione e dei media, l'uso di ideofoni.

¹⁷ GRIMALDI, *Parole antiche...*, cit., p. 429.

¹⁸ *Ivi*, p. 430.

Tra i gruppi che, più di tutti, oggi utilizzano queste caratteristiche della lingua giovane si può senza dubbio citare la band *Boom Da Bash*¹⁹ che, così come avevano fatto i *Sud Sound System*, sposa generi come l'hip-hop e il raggamuffin, con tendenze verso il soul e la musica elettronica, per creare testi di contestazione o di impegno civile²⁰. Il panorama d'azione risulta dunque ampio e moderno e altrettanto ricchi sono gli usi linguistici.

I *Boom Da Bash*, mossi i primi passi nel territorio Salentino, sono riusciti nel giro di pochi anni a imporsi nel panorama musicale italiano ed europeo e hanno inciso, dal 2008 ad oggi, 3 album e 15 singoli.

Osservando i lavori pubblicati dalla band, si può immediatamente rilevare che, su un totale di 52 canzoni licenziate, solo 2 hanno un titolo in dialetto e 4 hanno un titolo in italiano, mentre le restanti 46 hanno un titolo in lingua inglese (con sporadiche mescolanze con la lingua creola giamaicana). Dunque, la tendenza che sembrerebbe prevalere è quella della lingua straniera, ma ascoltando i testi la prospettiva muta sensibilmente.

Per quanto riguarda la produzione in dialetto, si confermano le caratteristiche già menzionate per i *Sud* (quindi l'uso di rime, di allitterazioni, di metafore e di altre figure retoriche).

La novità di questo gruppo sta nella forte mescolanza dei sistemi: il contatto linguistico si realizza attraverso cambi di codice ed enunciati mistilingui. Il testo di *Somebody to love* (2013), ad esempio, è composto dal ritornello in inglese, dalla prima strofa in dialetto, dalla seconda in inglese e dall'ultima in entrambe le lingue:

*Sine mai na fiata pruei quiddu ca faci / quai li bueni troanu sulu cauci /
quando sbagli dimme comu faci / scarichi la culpa sempre sull'autri / and
if you feel everything is so wrong to you / maybe the reason why your life
is not good is only you.*

Si è in presenza di una commutazione di codice che serve a segnalare un ulteriore sviluppo argomentativo e a rimarcare il contenuto del ritornello (*You are the reason why your life is not good*).

Altrettanto interessante è il singolo del 2014, *L'importante*. Si tratta del remake di una canzone degli *Otto Ohm* (band romana nata alla fine degli anni '90) scritta interamente in italiano e della quale si riprendono le sonorità e il refrain²¹. La versione dei *Boom Da Bash* si presenta con una strofa iniziale costruita su frequenti frapposizioni tra dialetto, italiano e inglese, realizzando dei code-switching interfrasali con funzione di citazione nello spostamento

¹⁹ Nata nel 2002 dall'unione di musicisti di area brindisina.

²⁰ Altrettanto interessante, ma diversa nelle caratteristiche musicali e negli usi dialettali, è la produzione di due gruppi emergenti come *Salento Guys* e *Io te e Puccia*.

²¹ Il titolo della canzone è *Amore al terzo piano*.

all'italiano (la frase *non c'è voluto niente* è contenuta nel testo originario) e con funzione di cambio di tema nel passaggio alla lingua straniera²²:

*Bbeddhra tra mmie e ttie / non c'è voluto niente / tra mmie e ttie / So it's
easy to fall in love / Non c'è voluto niente / It's so easy to fall in love.*

Nel testo, costruito anche in questo caso soprattutto con strofe monocodice, si trovano commutazioni fra italiano e dialetto (ad es. *Salentu porta l'amore, reggae apre lu core, in maggiore*), oltre a cambi interfrasali, ovvero *code-mixing*, fra italiano, dialetto e lingua straniera (ad es. *Nu bbadare a cquantu suntu bad*).

L'innovazione si registra, ancora una volta, con il ritornello che si chiude con una sospensione dell'enunciato in italiano e con l'inserimento di una proposizione mistilingue in inglese e in creolo giamaicano, adottando non solo le sonorità ma anche la lingua del reggae (dove *nuh seh* potrebbe essere tradotto come 'don't say')²³:

*non c'è voluto niente sai, ci vuole molto più tempo per
Girl you nuh seh it's easy to fall in love with a girl like you.*

Altri testi hanno ancora le stesse caratteristiche: è il caso di *Reality show e Danger* dove si mescolano inglese e dialetto (es. *Big combination moi a quai; Qua cc'è fuecu moi fatte nu flash / Ci ne uei tocca ccacci lu cash / Cu sta combu in cima / Spaccamu ogne clash*) dove, oltre agli anglismi, *combu* e *clash* sembrano cripticamente fare riferimento al gergo dell'informatica e delle band musicali²⁴. In *Danger*, inoltre, diventa ancora più forte il contatto con il creolo: quasi l'intero ritornello e anche le strofe in inglese sono fortemente interferite con il codice giamaicano.

*Au subbra internet nu bbau in chat / Essu a mtv senza effetti au flat /
Suntu lu don dada comu a supercat / Percè tegnu na fimmena, la cchiù
bombocklaat / Suntu famosu e insisti / Bbeddhra, nu ttutti òlenu ffannu li
tronisti / Resti flashata dopu ca nda isti / Ma lampu se a' capiti li testi, si!
/ E ppe ccerti ete tuttu normale / Lu successu li face sballare.*

²² Anche il testo di *Un attimo* presenta alcune commutazioni di codice italiano-dialetto (es. *Una volta impara, ca nienti ede pe ssempre / ca tuttu po ccangiare, forse ci cci minti l'anima. / Un'altra volta impara nu ssèrvenu le guerre*).

²³ Altri creolismi sono ripresi nella sezione in inglese.

²⁴ *Combu* (adattato al dialetto locale da *combo*) può avere diversi significati: è abbreviazione di *combination* (una serie di azioni che si possono effettuare nei videogiochi), il nome di una casa discografica italiana, *Combo record*. Si tratta di un sostantivo che appartiene al mondo dell'informatica e al mondo della musica: *Combo* è anche un gruppo musicale composto da pochi elementi, il titolo di un album di *Giuliano Palma & the Bluebeaters* e il titolo di un album degli *Otto Ohm*. Lo stesso vale per *Clash*, gruppo britannico degli anni '80 musicalmente vicino alla band salentina. Creola è anche la parola *bombocklaat*, traducibile con l'aggettivo 'esplosivo'.

In particolare, come evidenziato nel testo precedente, si rafforza il contatto fra dialetto e linguaggio giovanile con termini dell'informatica (*internet, chat*), della televisione (*mtv, tronisti*), della musica (*don dada e supercat*²⁵) e formazioni tipiche del giovanile come *flashata* o *sballare*.

4. Riassumendo

Ampia bibliografia ha dimostrato che il dialetto rinasce nelle nuove forme comunicative, in particolare quelle legate all'utilizzo dei nuovi media, dei social network e delle strumentazioni informatiche²⁶. Sembra dunque chiaro, come sostiene R. Sottile (2013)²⁷, che i sistemi linguistici locali sopravvivono «anche nella capacità di farsi 'inserto' prevalentemente espressivo all'interno e accanto alla lingua nazionale, tornando ad apparire in una serie di nuovi contesti» come possono essere quelli della musica e della canzone.

Questa dialettalità nuova caratterizza la produzione musicale attuale dell'area salentina, ma va sottolineato come il legame con la tradizione folclorica sia ancora oggi ben saldo. Tenendo in considerazione la dimensione sincronica, si possono individuare oggi almeno tre tendenze della musicalità salentina: quella rappresentata dai canti della tradizione, la musica di rottura e di protesta legata ai generi del rap o del reggae, e una tendenza innovante fatta di recupero di tratti (culturali e linguistici) locali e di forti mescolanze di codici. In generale si può affermare che il panorama a cui si guarda si caratterizza per un forte orientamento conservativo della tradizione musicale del secolo scorso, con spunti innovativi molto spesso imperniati su schemi e motivi del folclore locale. Ma buona parte della musica locale di oggi passa anche attraverso gruppi che godono di prestigio e di un diffuso consenso soprattutto da parte dei giovani.

Da un lato, pertanto, si trova il rinnovato interesse per la musica folclorica locale, dall'altro il sentimento di reazione sociale dei gruppi giovanili determina produzioni che guardano all'intero repertorio e puntano sul dialetto e sul contatto linguistico come risorse espressive dal grande potenziale.

²⁵ *Don dada* è un'espressione creola, che significa 'il più cattivo fra i cattivi', resa popolare dal deejay giamaicano *Super Cat's*.

²⁶ Si vedano, fra gli altri, i lavori di 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*, Galatina, Congedo, 2006, pp. 101-123; 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*, Galatina, Congedo, 2012, pp. 107-117; G. ALFIERI, D. MOTTA, R. SARDO, *Lingua e dialetto nella comunicazione mediatica: cinema, radio e tv*, in G. RUFFINO (a cura di), *Lingue e culture in Sicilia*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, vol. I, 2013, pp. 716-739; R. SOTTILE, *Dialetto letterario e dialetto 'destrutturato'. La canzone neodialettale siciliana tra ideologia e 'nuovi usi'*, in G. MARCATO (a cura di), *Le mille vite del dialetto*, Padova, CLEUP, 2014, pp. 489-497.

²⁷ R. SOTTILE, *Il dialetto nella canzone italiana degli ultimi venti anni*, Roma, Aracne, 2013, p. 27.