

Rap-poesia: un nuovo genere a metà tra versi e barre

Giulia LOCARINI (Cassino)¹

Summary

The relationship between poetry and song has evolved over time, especially on the linguistic level. While, previously, it was the song that looked at the Italian language of the traditional poetry as a model, today, with the birth of *instapoetry* (a new type of poetry currently very popular thanks to social networks), it seems to be the other way round. The Italian language used by *instapoets*, in fact, has many common points with rap language, so that, from a linguistic point of view, we can imagine a new hybrid genre in which the boundaries between the two arts become increasingly blurred: *rap-poetry*.

Introduzione

Da sempre poesia e canzone hanno dimostrato la loro familiarità e reciproca influenza, e negli ultimi decenni, in particolare da quando “la canzone ‘d’autore’ ha cominciato a cercare una legittimazione culturale che integrasse il dilagante consenso del pubblico”, “non si può dire” che del loro rapporto “si sia discusso poco”² (Fiori 2003, 101). Questo, nel corso del tempo, ha subito un’evoluzione che ha determinato il capovolgimento dei ruoli delle due arti. Nell’Italia dei primi anni del Novecento, infatti, mentre la poesia poteva vantare “una risonanza più vasta e un peso culturale più rilevante di quello che avrà in seguito”, la canzone era perfettamente consapevole “di costituire un genere poetico indiscutibilmente minore” (Fiori 2003, 34-35). Successivamente, invece, “gli scrittori di versi” hanno dovuto “misurarsi con una perdita di prestigio [...] inedita” (Mazzoni 2005, 227) e, a seguito di “una sempre più diffusa insofferenza ‘popolare’ nei confronti della poesia scritta” (vista come “forma di espressione arida, chiusa”)³, si è giunti addirittura “a profetizzare l’imminente tramonto” di questo genere letterario e “l’affermazione definitiva della canzone come ‘vera poesia del nostro tempo’” (Fiori 2003, 103). Se da un lato “la poesia colta rimaneva territorio di interpretazione, esegesi, svolgimenti noiosi sui banchi di scuola” (Tondelli 1993, 308); dall’altro, la canzone veniva avvertita come “la realizzazione [...] di una poesia viva, piacevole, eccitante, vicina ai gusti, alle esperienze, ai sentimenti della gente comune” (Fiori 2003, 103). “A questo” – dice (contrariato) Gian Luigi Beccaria (2013, 193) – “si sono appellati i sostenitori del cantautore

contro il poeta: i poeti sono oscuri, i cantautori invece si fanno capire dai giovani”, i quali leggono “sempre meno libri di poesia” (Beccaria 2013, 187). A lungo, dunque, il bisogno di quest’ultima – “assoluto e struggente negli anni della prima giovinezza” – “è stato soddisfatto da intere generazioni mandando a memoria parole e strofe di canzoni” (Tondelli 1993, 308), ritenute “oggetti più facili, più disponibili” (Renzi 1996, 75).

Oggi, però, proprio quando il declino del genere lirico sembrava “irreversibile” (Mazzoni 2005, 222) e la scomparsa dei suoi lettori un dato di fatto, la poesia italiana contemporanea (o, per lo meno, una sua parte) sta conoscendo una nuova, considerevole fortuna precisamente presso i giovani, e anziché essere in contrapposizione con la canzone per il primato tra le arti, mostra molti punti in comune con essa. A dispetto della crisi del secolo scorso, in cui Palazzeschi (nei versi finali di *Lasciatemi divertire*⁴) scriveva che “gli uomini non domandano più nulla / dai poeti”, “i tempi sono cambiati” ulteriormente, e grazie ai nuovi mezzi di comunicazione e ai *social network* – che hanno “modificato profondamente il modo di rendere pubbliche le opere e di discuterne” (Mazzoni 2017) – le distanze tra gli uni e gli altri sono state finalmente ridotte, se non addirittura annullate. All’interno di Instagram, infatti, – *social* “nato per la condivisione di fotografie” (Antonelli 2016, 201) – spopolano ormai gli *instapoets* (cosiddetti, appunto, dalla piattaforma da loro privilegiata per pubblicare i propri versi, spesso ancora inediti). Si tratta di poeti autoproclamati, con migliaia (o persino milioni) di *followers*⁵, che in alcuni casi, oltre a essere delle vere e proprie celebrità nel web, diventano anche dei bestseller in libreria⁶. Con l’*instapoetry* (o *instapoesia*)⁷, perciò, ci troviamo di fronte a un tipo di poesia ‘pop’ (o meglio, come vedremo in seguito, ‘rap’) che suscita l’entusiasmo di un pubblico tutt’altro che “aristocratico” (Dinale 2019, 2), di alcuni studiosi meno prevenuti e soprattutto degli editori – i quali, “dopo averli snobbati, adesso [...] coccolano” i nuovi poeti “come star” e “fanno a gara per pubblicarli” (Coen 2017). Per contro, molti poeti ufficiali, critici e accademici non nascondono le loro riserve, temendo che la poesia diventi un mero oggetto di consumo e perda la sua sacralità.

Sebbene, poi, non si tratti di “un movimento letterario strutturato, dal momento che non esistono manifesti di riferimento o avanguardie cui aderire” (Dinale 2019, 2), per quanto concerne la poesia su Instagram si possono comunque evidenziare alcune caratteristiche dominanti relative sia agli autori sia ai loro testi. Le più interessanti riguardano la sfera linguistica, in cui si attestano diversi elementi appartenenti all’italiano della canzone contemporanea che permettono di riconfermare – seppure con un’inversione di tendenza rispetto al passato – la stretta relazione tra le due arti anche, principalmente, sotto questo punto di vista.

Il rapporto tra la poesia e la canzone tradizionali

Sin dalla sua nascita, la canzone italiana si è resa debitrice della poesia “a diversi livelli” (Antonelli 1994, 2-7): la poesia nella canzone, infatti, la “si può trovare” – ad esempio – nella messa in musica di testi poetici preesistenti⁸ o scritti apposta⁹ per essere accompagnati da una

melodia (poesia *musicata*); in riferimenti “a figure celebri di letterati” o a “personaggi della letteratura di tutti i tempi”, “citazioni *ad verbum*, parafrasi, casi di memoria involontaria” (poesia *evocata*); in argomenti e “stilemi che nell’immaginario collettivo” legano alcuni cantautori a “determinate correnti letterarie”¹⁰ (poesia *imitata*); fino a raggiungere un “equilibrio quasi ideale” quando “la tradizione poetica diventa un modello definitivamente interiorizzato” (poesia *ricreata*). Ciò accade in specie sul piano linguistico, dove la poesia ha costituito un eccezionale repertorio a cui la canzone ha potuto attingere con modalità diverse a seconda del periodo: fino agli anni Settanta, il punto di riferimento è stato la poesia dei secoli passati; dagli anni Settanta in poi, quella contemporanea.

Riguardo alla fase primonovecentesca della canzone, alcuni studiosi hanno individuato delle “parentele con lo stile dei crepuscolari, in particolare con quello di Guido Gozzano” (Fiori 2003, 101), che hanno portato molti, tra cui Gianni Borgna (1992, 82), a gioire per un italiano della canzone “finalmente depurato dagli arcaismi e dai moduli letterari, colloquiale, intriso di spirito quotidiano”. Nella stessa fase, però, – come segnalato da Fiori (2003, 105-106) – “accanto a una colloquialità di ispirazione crepuscolare, [...] spuntano ovunque forme desuete” e “costrutti ‘poetici’”, a cui l’ascoltatore è talmente assuefatto da non riconoscere più “questa forzata ‘poetizzazione’ del linguaggio della canzone”, la quale invece si dimostra parecchio “legata ai *cliché* della poesia del passato”. Fra i tratti “particolarmente marcati o arcaici” che caratterizzano la lingua della canzone di questo periodo, Antonelli (2010, 92) annovera ad esempio i “latinismi come *femina*”, le “preposizioni articolate come *pel*”, le “collocazioni pronominali come *abbandonavasi*”, gli “imperfetti come *parea*”, il “classico monotongamento *cor*” (tratto, quest’ultimo, destinato a estinguersi molto presto) e persino “il condizionale in *-ria*” (che già nell’Ottocento sopravviveva solo all’interno di tragedia e melodramma) e “il cosiddetto imperativo tragico”. Tra quelli più frequenti, invece, considera il troncamento¹¹ (specialmente in alcune forme di maggiore ricorsività, come i verbi all’infinito e le parole *amor* e *cuor*), l’elisione¹² (in primo luogo il tipo *t’amo*) e l’inversione¹³ (cosiddetta ‘poetica’) “dell’ordine sintattico ordinario”, che nella canzone italiana “è quasi un tic” (Fiori 2003, 38).

La “rottura con l’armamentario tradizionale” (De Mauro 1996, 39) si verifica a partire dagli anni Sessanta e “un ruolo importante in questa rottura” (Antonelli 2010, 17) viene universalmente attribuito a “Nel blu, dipinto di blu” (meglio conosciuta con il titolo di “Volare”), portata sul palco del Festival di Sanremo da Domenico Modugno nel ’58.¹⁴ Tuttavia, soltanto grazie all’avvento della seconda generazione di cantautori (De Gregori, Venditti, Vecchioni, Bennato e Guccini) la vecchia lingua della canzone italiana cederà il passo a “una nuova grammatica del testo” (Antonelli 2010, 28) che troverà piena affermazione tra il ’68 e il ’77 (anni di grandi trasformazioni in ambito politico, sociale e linguistico). Da questo momento, dunque, il rinnovamento che investe la canzone italiana la conduce su due strade opposte, ma parallele: verso una nuova poetizzazione, da un lato, e verso la prosa e la lingua parlata, dall’altro; per cui Fiori (2003, 24) ha parlato rispettivamente di “sublimazione e desublimazione”. Per quanto riguarda la nuova poetizzazione, la canzone comincia a gettare lo sguardo su un modello di poesia più vicino nel tempo: “il dettato dei

testi di canzone non guarda più alla solennità della poesia tradizionale, ma alla suggestiva oscurità di quella moderna” e, in modo particolare, all’ “irrazionalismo criptico ed evocativo tipico delle poetiche primonovecentesche” (Antonelli 2010, 106-107). Nella canzone di quegli anni “la versificazione si apre a sperimentazioni, il linguaggio diventa allusivo, ellittico, il testo procede spesso zigzagando, per citazioni, per frammenti” (Fiori 2003, 40): per questo sono stati ravvisati dai più dei legami con il simbolismo, il crepuscolarismo e soprattutto con l’ermetismo. Di altro avviso è Umberto Fiori (2003, 40), secondo il quale

l’idea di poesia che sta alla base di quelle canzoni non è la nostra poesia crepuscolare né tantomeno quella ermetica [...], semmai la tradizione angloamericana moderna e contemporanea: quella scrittura a sprazzi, quell’uso del brandello, della citazione, gli autori italiani che emergono negli Anni Settanta l’hanno imparata da Dylan; e Dylan a sua volta [...] l’ha imparata da Eliot, da Pound, dai poeti della *beat generation*.

Ma la conferma del fatto che l’ermetismo e le sue manifestazioni poetiche non sono sconosciute alla canzone italiana di quegli anni risiede nell’identità di alcuni suoi tratti linguistici con molti di quelli riuniti da Pier Vincenzo Mengaldo (1991, 137) sotto il nome di “grammatica ermetica”. Tra quelli che “giungono – sia pure mediatamente e in molti casi inconsapevolmente – fino ai testi di cantautori e parolieri, determinando in maniera decisiva la nuova fisionomia dello standard canzonettistico” (Antonelli 2010, 107), troviamo le figure etimologiche e i giochi di parole basati su omonimia e polisemia, i “derivati ‘impressionistici’ in *-io*” (Mengaldo 1994, 209), l’“ispessimento semantico delle congiunzioni” (Mengaldo 1994, 231)¹⁵, la predilezione per verbi di modo infinito rispetto a quelli di modo finito, la soppressione dell’articolo e degli aggettivi, i “plurali in luogo dei singolari con effetto evocativo di generalizzazione” (Mengaldo 1991, 138). Molti di questi tratti conferiscono ai testi di canzone un’aura di assolutizzazione e indeterminatezza, a cui contribuisce anche l’uso (principalmente da parte dei cantautori) di quei sintagmi, formati da ‘*di* + sostantivo’ e designanti generalmente il complemento di qualità o di materia, che Contini (1970, 243) – descrivendo il linguaggio di Pascoli – chiama “impressionistici”. Infine, per far fronte all’“allentarsi dei legami logico-sintattici” (Antonelli 2010, 119) – conseguenza di quella “scrittura a sprazzi” e di quell’“uso del brandello” descritti da Fiori (2003, 40) –, un nuovo fenomeno troverà diffusione all’interno dello standard della canzone degli anni Settanta: il verso puntello. Quest’ultimo, per Antonelli (2010, 120), “è il mastice che consente di tenere insieme testi logicamente e sintatticamente franti” e “di giustificare quello spezzettamento sintattico grazie al quale si possono evitare inversioni, troncamenti e altri vecchi trucchi”. Ma proprio questo stesso fenomeno, che aveva conferito ai testi una nuova “spinta poetica”, sarà uno degli elementi che – “paradossalmente” – finiranno per far “avvicinare la lingua delle canzoni alla prosa e al parlato” (Antonelli 2010, 120).

Il rapporto tra l'*instapoesia* e il rap

Mentre in precedenza era stata la canzone ad accogliere nella sua lingua molte caratteristiche dell'italiano della poesia tradizionale (più o meno lontana nel tempo), ora, con la nascita e l'affermazione di nuovi filoni, si assiste a un rovesciamento dei rapporti di forza tra le due arti. All'interno dei versi degli *instapoets*, infatti, si fa fatica a riconoscere quei tratti che da sempre sono distintivi del genere poetico¹⁶, e invece – al loro posto – risaltano alcuni elementi innovativi, tipici in particolar modo delle barre¹⁷ dei rapper. A dimostrazione di ciò, viene qui proposto il caso esemplare di Guido Catalano¹⁸, uno tra i pionieri dell'*instapoetry* in Italia: “l'ultimo dei poeti o il primo degli ‘Instapoet’ italiani”, come recita il titolo di un articolo di Alessandra Rotondo (2017).

Innanzitutto, nei componimenti dei nuovi poeti si nota una grande ricchezza di riferimenti provenienti da molteplici ambiti, per cui ricorre “un modulo tipicamente letterario o addirittura iperletterario, quello dell'intertestualità” (Antonelli 1994, 4), che nell'*instapoetry* dimostra comunque la propria novità in ragione della maniera in cui è impiegato. Visto che il fenomeno ha origine e diffusione all'interno della Rete, si potrebbe parlare piuttosto di ipertestualità: in Internet, infatti, “la ricezione lineare” di un testo viene generalmente “affiancata e integrata da percorsi differenti”, spesso delineati “attraverso il passaggio da una finestra a un'altra” (Giovannetti 2017, 111).

Tuttavia, al presente, ad essere caratterizzate da un simile modo di procedere per link (in questo caso, mentali) sono soprattutto le canzoni rap, in cui ci si avvale – sia per i testi sia per le basi – di “quella forma di furto che va sotto il nome di ‘campionamento’” (o *'sampling'*) e che prevede il riuso, in chiave originale, di materiali precedenti (Wallace/Costello 2014, 217). I rimandi contenuti all'interno delle barre, però, non sempre risultano immediatamente chiari: talvolta il loro significato si nasconde dietro a quel velo di indecifrabilità che Antonelli (2019b, 60) – riferendosi ad alcuni elementi presenti nei brani del duo rap dei Coma_Cose – ha soprannominato “effetto scighèra” (ovvero ‘nebbia’ in dialetto milanese). Per questo motivo, al destinatario è solitamente richiesto un bagaglio di conoscenze personali molto ampio e variegato.

I testi rap operano con strategie espressive che tendono a evocare l'immagine concreta. La lingua da sola non basta, [...] gran parte delle conoscenze necessarie per la comprensione completa dei testi appartiene alle conoscenze enciclopediche di carattere quotidiano (film, pubblicità, telefilm, musica, ecc. e, in casi particolari, videogiochi, o altri hobby di carattere specialistico). Con questa affermazione non si attribuisce una minore importanza alle conoscenze linguistiche per la comprensione dei testi, bensì si vuole illustrare il maggiore sfruttamento delle conoscenze enciclopediche per la costruzione del senso in gran parte dei testi rap rispetto ad altri generi testuali. (Scholz 2005, 217-218)

Mentre alcuni considerano “troppo complessa” l’enciclopedia necessaria per comprendere questi testi, di altro avviso sono soprattutto gli autori, i quali ricercano volutamente certi effetti al fine di stimolare la curiosità del destinatario: “è anche un modo per far scoprire a chi ci ascolta cose nuove”, afferma California dei Coma_Cose (pseudonimo di Francesca Mesiano) in un’intervista ad Antonelli (2019b, 61). Del resto, “la generazione dei meme – aggiunge il suo compagno Fausto Lama (nome d’arte di Fausto Zanardelli) – è abituata a questo modo di scrivere” basato su associazioni e collegamenti¹⁹.

Altre volte, invece, quello che si crea è un “effetto di realtà”, come ad esempio quello ricercato dal rapper Fabri Fibra (pseudonimo di Fabrizio Tarducci) quando nei suoi testi “fa nomi e cognomi di gente famosa”: “oltre al tema della canzone e al linguaggio con cui lo tratti, – afferma lui stesso – servono dei testimoni” (Antonelli 2017, 35).

Analogamente, anche nelle instapoésie si può osservare la coesistenza – rilevata da Miglietta (2019, 113) per i testi di un altro rapper, Caparezza – di richiami “a una cultura nazional-popolare” (o “a un insieme di conoscenze condivise da un pubblico più vasto”) e di riferimenti noti solo a “un pubblico mediamente colto” (o per i quali si “presuppongono delle conoscenze specifiche, di settore”).

Nei testi di Catalano, per esempio, i rimandi più frequenti e conosciuti riguardano i mondi della letteratura, della canzone e del cinema, di cui vengono richiamati gli esponenti (Shakespeare, Wilde, Montale, Hemingway, Cendrars, Prévert, Apollinaire, Bukowski, Ginsberg, Kerouac, Guccini, De Gregori, Battiato, Cocciantè, Rino Gaetano, Vasco Rossi, Angelo Branduardi, Elvis, Bob Dylan, Jim Morrison, David Bowie, Axl Rose, i Pink Floyd, i Rolling Stones, ecc.), le opere (*La metamorfosi*, *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, *Viaggio al centro della terra*, *Il nome della rosa*, *Il Signore degli Anelli*, *Titanic*, *Kill Bill*, ecc.) e le frasi celebri (“capitano, mio capitano!”, “tutto il resto è letteratura”, “silvia [sic], rimembri ancor / quel tempo della tua vita mortale / quando beltà splendea”, “dice che quando cade / la tristezza in fondo al cuore / non fa rumore / come la neve”, “dovunque tu sarai sei mia... / diceva la canzone / anche se con un altro uomo”, “– certo, e magari dai diamanti non nasce niente e dal letame nascono i fior”, “– è troppo grande la città per due che come noi non sperano però si stan cercando”, “ho visto cose che voi umani / tipo i bastioni di Tannoiser” ecc.). Più esigui, e in certi casi più oscuri, sono invece i riferimenti ad altri settori quali il fumetto (“ho sentito una volta / qualcuno dire / che Charlie / è pazzo proprio come il suo cane”), i cartoni animati (Catalano nomina i *Puffi*, i *Barbapapà*, i *Pokemon* ecc.), lo sport (di cui sono ricordati alcuni grandi campioni come Maradona per il calcio, Borg per il tennis, Karim Abdul Jabbar per la pallacanestro e Niki Lauda per la Formula Uno), la tv (all’interno della poesia intitolata per l’appunto “Televisione” l’autore propone un lungo elenco dei programmi che guarda) e la pubblicità (“la noia si taglia con il coltello / quello affilato / terza serie perfetta” è la citazione di uno spot pubblicitario prodotto da una marca di coltelli).

I rimandi e le citazioni più importanti dal punto di vista linguistico sono sicuramente quelli adoperati per creare dei veri e propri giochi di parole: cifra stilistica sia degli *instapoets* sia dei cantanti rap contemporanei²⁰. Tra quelli più frequenti ci sono le citazioni distorte²¹ e la paronomasia. Quest’ultima – prodotta da “gruppi di parole con *significante simile, significato*

diverso” (De Benedittis 2009, 55) – è la figura retorica di gran lunga più usata (o addirittura abusata) all’interno dei testi rap, tanto da essere stata ribattezzata da Antonelli (2018a, 28) con il nome di ‘raponomasia’. Molto spesso, poi, sia nelle canzoni rap sia nelle instapoesie, ricorre nella forma particolare di “bisticcio in assenza tra la parola usata e quella attesa”: “lavorando proprio sulla prevedibilità”, si attingono dalla “memoria condivisa” stereotipi, proverbi, ritornelli, ecc. e si alterano tramite l’aggiunta di un elemento straniante (Antonelli 2018a, 28). Oltre alla ‘raponomasia’ e alle citazioni distorte, gli altri giochi linguistici che si incontrano nei versi di *instapoets* e rapper sono i cortocircuiti analogici, i doppi sensi e le figure etimologiche. Infine, quando i meccanismi a disposizione per creare effetti sempre nuovi non sono più sufficienti, si passa direttamente alla coniazione di neologismi.

Per tutti i diversi tipi di giochi linguistici menzionati, si registrano numerosi esempi all’interno dei testi di Catalano: “non ragionar di me / non mi guardare e passa”, “ha da passa’ la maledett’ estate”, “perché è l’amore ai tempi di Torino”, “Nulla di nuovo neanche qui su questo fronte, capitano”, “ed è subito Findus” (citazioni distorte); “Bim bum bomba”, “la ciliegina sulla tomba”, “a stretto giro di vodka”, ““Mi vuoi bene?” / “Da ferire.””, “ed al ‘che ne sai tu / di un campo di grano / poesia dell’amore / di un nano” (esempi di ‘raponomasia’); “tanti piccoli Giulio Verne? viaggio al centro della terra?” (cortocircuito analogico); “mi trovi basso? / no, è che non ti cerco e quindi non ti trovo” (doppio senso); “ti stupirò / mi stupirai / saremo stupidissimi e stupendi” (figura etimologica); “appena finita l’ho letta / riletta e triletta”, “abbracciamoci coi bracci / aggambiamoci con le gambe”, “falla calda se ha freddo / alluciala se ha buio”, “e t’abbacio”, “malincogatto” (neologismi).

L’altro elemento che accomuna i due generi è la presenza (spesso contestuale) di espressioni colloquiali, giovanilismi e turpiloquio: ulteriori manifestazioni di quella stessa libertà linguistica ricercata anche tramite la sperimentazione. Inizialmente, nel rap, il “ricorso a un linguaggio giovanile *teen oriented*”²² (Antonelli 2010, 238) aveva la funzione di esprimere quel dissenso e quella contestazione di cui esso si faceva portavoce. Oggi, invece, “finita la stagione dell’impegno politico”, è chiaro che lo “scopo principale” dei giovanilismi – lo stesso che si ritrova anche nell’*instapoetry* – “è legato al gioco linguistico e all’identificazione con un gruppo di coetanei” (Antonelli 2018b, 259-260): non a caso, questo genere musicale – proprio come la poesia su Instagram – è frequentato essenzialmente da giovani per quanto riguarda sia gli autori sia (soprattutto) i fruitori.

A colpire, però, nelle canzoni rap e nelle instapoesie, “non è tanto la componente legata al linguaggio giovanile”, quanto piuttosto l’uso “disinvolto” del turpiloquio²³ a cui spesso viene associata (Antonelli 2010, 219). D’altronde, la crescente attestazione di parolacce all’interno della canzone e della poesia più recenti è frutto dell’evoluzione dell’italiano stesso, che rispecchia a sua volta quella della società (in cui è scesa notevolmente la soglia del comune senso del pudore, insieme a quella della formalità nei rapporti interpersonali)²⁴. Come già successo per il linguaggio giovanile, dunque, dal momento che il suo impiego è diventato sempre più “inflazionato”, anche il turpiloquio ha perso la “sua carica eversiva” e il suo “valore politico” correlato “alla rivoluzione sessuale e alla contestazione dei tabù borghesi”; e la sua natura di “arma spuntata” (Antonelli 2010, 221) è ormai evidente

specialmente all'interno del rap più commerciale e dei suoi "odierni esiti *trap*"²⁵ (Antonelli 2018a, 28).

Similmente, anche nei versi di Catalano, accanto alle espressioni afferenti al linguaggio giovanile (per esempio: *a manetta, limonare, peso, sbarbo, sderenare*), spiccano soprattutto quelle di tipo volgare: "montale [sic] *me l'inculo*", "sei uno *stronzo!*" affermò, "e allora, *minchia*, dai", "e nessuno gli *rompe i coglioni* da sopra", "che *s'incazzava* da bestia in ogni puntata", "*vaffanculo*, mi ha detto", "tutta la *merda* che mi scorre dentro", "ma è un investimento che, *porco giuda*", "secondo me *scopavano*", "*cazzo*, il Cocciantone", "Poi capisci che *stai rincoglionendo?*", "un *cazzone* romantico senza speranza." ecc., fino ad arrivare – addirittura – alla bestemmia ("tu con quegl'occhi verdi che *porcodio*").

Oltre a quelle strettamente linguistiche, poi, esistono altre analogie di carattere più generale che legano i nuovi filoni della poesia e della canzone, le quali sembrano aver trovato la loro perfetta sintesi proprio nella figura dell'*instapoet*, assimilabile a quella del *poeta rock* descritta da Tondelli (1993, 309):

I poeti ufficiali si nascondono dietro le loro scrivanie e i loro libri. Mescolano e affinano parole e rime. Si applaudono fra loro e si complimentano, premiandosi a vicenda per le venti copie vendute. Hai la sensazione che oltre la capacità combinatoria, oltre la perfezione formale, non esista un'anima. Nei poeti rock, più o meno maledetti che siano, questa anima è eccentricamente viva e pulsante.

Poeti rock, o addirittura nuove *rockstar*, non solo perché gli *instapoets* ottengono spesso quella popolarità che prima era prerogativa esclusiva dei cantanti, ma anche per il modo in cui compongono e diffondono i propri versi. Per alcuni di loro, infatti, possiamo parlare "di artisti ibridi, eclettici che si dedicano a più settori in contemporanea", coniugando la poesia con "la narrativa, la recitazione e la musica" (Dinale 2019, 4). Di frequente organizzano *reading*, *performance* e persino veri e propri *tour*²⁶ alla maniera dei cantanti, durante i quali declamano oppure – in alcuni casi – intonano i loro versi²⁷. Lo stesso Catalano, ad esempio, risponde così a un'intervista: "su cosa sia poesia e cosa non lo sia non ho ancora una risposta degna. Quando penso alle mie poesie, le immagino come canzoni con il ritmo e la musica incorporata." (Rotondo 2017) Per di più, in uno dei suoi componimenti ("Curriculum Vitae", da *Ogni volta che mi baci muore un nazista*), confessa: "A 17 anni ho deciso che volevo diventare una rockstar / poi ho capito che forse non ce la facevo / e ho ripiegato su poeta professionista vivente, che c'erano più posti liberi." In fin dei conti, però, sembra che Catalano sia riuscito ugualmente a realizzare il suo sogno e a "diventare una rockstar", non tanto come Elvis (più volte citato nei suoi versi), ma piuttosto come Sfera Ebbasta, il *trap-boy* che all'interno di una sua canzone intitolata – per l'appunto – "Rockstar" (tratta dall'omonimo album del 2018) si definisce proprio in questo modo: "Sono una rockstar, rockstar".

Il paragone, inoltre, può essere stabilito anche in relazione alla funzione che talora i versi dei nuovi poeti si trovano a condividere con quelli di rapper e *trap-boys*. La nuova poesia – infatti – è estremamente legata alla commercializzazione, è una poesia-prodotto, il cui valore

non è più determinato dalla critica, ma dalla campagna promozionale svolta *in primis* dalla quarta di copertina e dalle fascette, oltre che dagli stessi autori: “compratemi, vi prego / prima ch’io muoia / comprate i versi miei / io voglio diventare / ricco / scrivendo le poesie / ma non postumamente”, scrive ancora Catalano in una sua poesia dal titolo inequivocabilmente programmatico (“Diventar ricchi con la poesia”, da *Sono un poeta, cara*).²⁸

Lo stesso scopo hanno le canzoni rap contemporanee, in cui la rima diventa un’arma per il riscatto personale: “mi guardo indietro quante rime ho scritto / mi servono per diventare ricco”, canta Fabri Fibra in “Money for dope” (brano all’interno di *Fenomeno*, album del 2017). L’aspezzatura di questo fenomeno viene raggiunta ancora una volta nell’ultimo stadio del rap, ovvero in quella “parte della nuova canzone italiana” che “va sotto il nome di trap” e che Antonelli (2019a, 38-39) ha definito “moneytematica”, visto che è dominata da “un’aurea mediocritas” e da “una sorta di pensiero unico imposto dalle SSS: Soldi, Sesso, Sostanze”.

Conclusioni

Quella degli *instapoets*, dunque, non può essere considerata ‘poesia’ in senso tradizionale, ma neanche si può definire a tutti gli effetti ‘canzone’. Per usare un’espressione coniata da Antonelli, si potrebbe denominare ‘rap-poesia’: un genere a metà tra versi e barre in cui, laddove un tempo si trovavano i tratti formalizzati dalla “grammatica poetica tradizionale”, della quale ormai resta “ben poco” (Serrianni 2018, 261), ora si notano alcune peculiarità della canzone rap contemporanea.

Lo sviluppo e il destino di questo nuovo genere linguistico, allo stesso modo di quelli dell’*instapoetry* in generale – per cui Dinale (2019, 7) ha sottolineato come ancora non sia possibile dire “se si tratti” o meno “di un fenomeno duraturo” –, al momento sono piuttosto difficili da valutare: oggi, infatti, siamo in grado di vedere “alcuni frammenti del nuovo territorio che si va formando, ma non cogliamo ancora il senso dell’intero” (Mazzoni 2005, 229). A tal proposito, anche Paolo Giovannetti (2017, 13) – che è tra i pochi accademici a mostrare un atteggiamento non prevenuto nei confronti dei vari e nuovi “modi di fare poesia” che dominano la scena contemporanea – stempera ogni sorta di entusiasmo esagerato, e riferendosi nello specifico al *poetry slam* (una forma particolare di poesia performativa di cui lui stesso sottolinea le parentele con il rap) puntualizza che

Questo tipo di esperienza sta ancora inventandosi una propria identità. I lavori sono in corso. E anche i legami con il rap, evidentissimi, devono essere valutati con attenzione, e forse (di nuovo) non vanno sopravvalutati. (Giovannetti 2017, 73)

Per ora, quello che ci sembra di poter dire con maggiore decisione, rispetto alle tendenze osservate, è che queste rispecchiano, anche sul piano linguistico, la metamorfosi di un settore della letteratura – quello della poesia – che per tanto tempo si è “rivolto a un pubblico

ristrettissimo, composto per lo più di versificatori o di aspiranti” tali (Mazzoni 2005, 221). Attualmente, invece, grazie al favore dei *social*, certa poesia si è resa disponibile a un pubblico molto vasto, spesso non specialistico, diventando – in pratica – di tutti. Di conseguenza, anche la sua lingua – una volta “infranta la condizione che ne ha fatto per secoli codice speciale della comunità letteraria” (Testa 1999, 157) – si è necessariamente avvicinata alla “lingua di tutti”, accentuando peraltro quella vicinanza con il parlato già riscontrata da Testa (1999, 135-157) per la poesia italiana di fine Novecento.

Inoltre, dato che gli autori e i fruitori delle instapoesie sono soprattutto giovani, appare naturale che il linguaggio adoperato in questi testi possa risentire delle influenze di altri generi popolari sempre presso questi ultimi, come – per l’appunto – il rap.

Anche per le loro espressioni più recenti, pertanto, è ribadita – e, per certi aspetti, rafforzata – la familiarità che da sempre caratterizza la poesia e la canzone, a livello linguistico e non. I confini tra le due arti – in questo modo – appaiono sempre più labili, e il risultato è l’affermazione di forme e di codici ibridi che gli stessi autori sembrano poco interessati a classificare. Per concludere, infatti, si potrebbero citare alcuni versi di Catalano in cui lui stesso, prima di cominciare un *reading*, riflette sulle parole di un libraio che gli rifiuta il titolo di “poeta”, considerandolo – guarda caso – “un rapper”.

Che strano mondo questo
dove c’è gente
che si sente in dovere di dirti
cosa sei
cosa non sei
cosa devi essere
cosa vorrebbe tu fossi
cosa va bene
cosa non va bene tu sia.

Poi sono salito sul palco
davanti a me c’erano centinaia di persone
davvero tante
mi guardavano
aspettavano qualcosa da me
sembravano contente
io ero contento
potevo essere quel cazzo che volevo
un poeta, un rapper di merda
un nano da circo, un trapezista
poi il cane mi ha sorriso
e ho iniziato.
(“Che strano mondo questo”, da *Ogni volta che mi baci muore un nazista*)

Note

- 1 Giulia Locarini, laureata magistrale in Filologia Moderna presso l'Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale.
- 2 Basti pensare che tra le questioni maggiormente dibattute degli ultimi anni vi è sicuramente la possibilità di definire 'poesia' la canzone. Questa riflessione è stata incentivata di recente dall'assegnazione del premio Nobel per la letteratura a Bob Dylan (13 ottobre 2016) che ha suscitato le reazioni contrapposte di studiosi, critici ed esponenti della poesia e della canzone.
- 3 La stessa insofferenza nei confronti della poesia scritta tradizionale ha portato anche alla rinascita, nella seconda metà del Novecento, del genere orale o performativo, la cui piena affermazione – nonostante sia il frutto di un processo iniziato già con le avanguardie storiche primonovecentesche – è avvenuta a partire dagli anni Settanta grazie al moltiplicarsi di *reading* e festival, divenuti presto “uno dei tramiti principali tra gli artisti e la nuova *audience* che si affacciava alla scena culturale italiana” (Fiori 2003, 135).
- 4 Cit. da Palazzeschi 2002, 529-532.
- 5 La più seguita su Instagram, con 4 milioni di *followers*, è Rupī Kaur: la poetessa canadese di origine indiana pioniera dell'*instapoetry*. Gli altri *instapoets* con più seguaci, in campo internazionale, sono R. M. Drake (2,3 milioni), Atticus (1,5 milioni), Najwa Zebian (1 milione), Nikita Gill (579 mila), Lang Leav (545 mila) e Tyler Knott Gregson (361 mila). Tra gli italiani, invece, i più popolari sono Francesco Sole (1,1 milioni di *followers*) e Gio Evan (758 mila *followers*). Dopo di loro, con un numero di *followers* decisamente più modesto, Filippo Dr. Panico (98,1 mila) e Guido Catalano (66,8 mila). (Ultimo aggiornamento 16.06.2020)
- 6 I seguaci dei vari *instapoets*, infatti, non solo condividono i testi dei loro autori preferiti all'interno dei propri profili *social* (aumentandone la diffusione online), ma acquistano anche le loro raccolte a stampa, determinando un incremento significativo delle vendite in un settore dell'editoria – quello relativo alla poesia – che per molto tempo ha avuto indubbiamente scarsi acquirenti.
- 7 La sua nascita ufficiale è stata sancita nel 2015 da Alexandra Alter, che in un articolo per il *New York Times* ha delineato le caratteristiche principali di questo fenomeno sorto inizialmente in ambito anglofono e affermatosi successivamente in tutto il mondo (cf. Alter 2015).
- 8 Ad esempio, per rispondere alla “banalità disarmante” dei testi delle canzonette una volta “isolati dalla musica”, i cantautori cominciarono ad “attingere a testi ricchi” (Beccaria 2013, 188). De André, per citarne uno, oltre ad aver scritto molte ballate (“La canzone di Marinella”, “La guerra di Piero”, “Bocca di rosa”, “Il pescatore”, “La ballata dell'amore cieco” ecc.), ha messo in musica alcuni versi tratti dall'*Antologia di Spoon River* e anche “S'i fosse foco, ardere' il mondo” di Cecco Angiolieri. Inoltre, “ha ricordato il Pavese ultimo nelle quartine de *La morte* (‘La morte verrà all'improvviso / avrà le tue labbra e i tuoi occhi’)” (Beccaria 2013, 196).
- 9 Come fecero, tra gli altri, Pier Paolo Pasolini, Franco Fortini e Roberto Roversi (cf. Antonelli 1994, 3).
- 10 Claudio Baglioni e Marco Masini si sono meritati l'appellativo di ‘romantici’; Fabrizio De André (che alcuni hanno avvicinato anche al simbolismo) e Vasco Rossi sono stati annoverati tra i ‘poeti maledetti’; Angelo Branduardi, dato il suo frequente “accostamento alla musica popolare”, è stato

definito “di volta in volta un giullare, un menestrello, un cantastorie”; mentre, infine, il primo De Gregori e Pasquale Panella sono stati abbinati l’uno all’ermetismo, l’altro al surrealismo o al futurismo (Antonelli 1994, 6-7).

- 11 A partire dagli anni Sessanta, essendo avvertito come troppo artificioso e lontano dalla lingua comune, comincia a non essere più usato nelle canzoni. Tuttavia, dalla metà degli anni Ottanta, viene riabilitato (non più ad uso esclusivamente parodico o arcaizzante) in quanto soluzione metrica molto comoda, resistendo in alcuni casi anche fino ai nostri giorni (cf. Antonelli 2010, 93-99).
- 12 Sopravvive in qualità di forma ricercata fino alla metà degli anni Settanta, per poi tornare in vita circa dieci anni più tardi come tratto non più marcato in senso alto (cf. Antonelli 2010, 99-101).
- 13 Dal momento che il fenomeno può riguardare ciascuna parte del discorso, Antonelli (2010, 101-106) ha passato in rassegna i tipi di inversione più frequenti nella canzone italiana (con annessi esempi): l’aggettivo di relazione, il predicato nominale, il complemento oggetto e i complementi di specificazione e di termine vengono solitamente anticipati, mentre l’aggettivo possessivo viene posposto. Inoltre, ha annoverato “tra i casi di inversione più evidenti e storicamente più marcati [...] quelli dell’ordine ausiliare + participio (il tipo *scordato ti ho*), dell’ordine verbo servile + infinito (il tipo *amarla vorrei*) e dell’ordine verbo reggente + infinito (il tipo *come fare non so*)” (Antonelli 2010, 104).
- 14 Secondo Beccaria (2013, 189), è in seguito al brano di Modugno che “la canzone si apre all’inventiva, alla fantasia” e che “i cantautori [...] cominciano a parlare degli oggetti di tutti, a usare le parole di tutti, in modo semplice, popolare”.
- 15 Specialmente di *e* e *ma*, usate spesso come “attacchi [...] ‘assoluti’” (Mengaldo 1991, 142-143).
- 16 In cui, tradizionalmente, lo “scarto sistematico” dalla lingua comune – con cui “da Mallarmé ai formalisti russi, a Valery, a Spitzer (ma non l’ultimo), ad altri ancora” è stata definita la lingua letteraria – è massimo (Mengaldo 2018, 7).
- 17 Il nome con cui vengono chiamati i versi all’interno della musica rap.
- 18 Guido Catalano è un poeta e un performer torinese, nato “alle 8:50 del mattino / un 6 febbraio / era il ’71”, come racconta lui stesso nei versi di “Curriculum Vitae” (poesia autobiografica, tratta dalla raccolta *Ogni volta che mi baci muore un nazista*). Per diffondere i suoi testi e farsi conoscere in Rete, nel 2005 ha aperto un blog. Oggi, invece, si serve soprattutto di Instagram, condividendo molti dei suoi componimenti o alcuni loro estratti all’interno del suo profilo @catalanoguido. La sua intera produzione poetica è riunita in sette raccolte a stampa di cui, per desumere gli esempi qui riportati, è stata considerata sempre l’ultima edizione: *I cani hanno sempre ragione* (2018), *Sono un poeta, cara* (2018), *Motosega* (2019), *Ti amo ma posso spiegarti* (2018), *Piuttosto che morire m’ammazzo* (2018), *La donna che si baciava con i lupi* (2019), *Ogni volta che mi baci muore un nazista* (2018).
- 19 Un modo di comunicare certamente più “spiccio” che prende piede a partire dai *social* e di cui non tutti si mostrano entusiasti: secondo Fabri Fibra, infatti, “siamo riusciti a impoverire il nostro modo di parlare” (Fibra 2011, 71), dato che “è la foto che oramai parla per noi” (Antonelli 2017, 35).

- 20 Come afferma Fausto Lama dei Coma_Cose nell'intervista ad Antonelli (2019b, 61), riferendosi in modo particolare agli anni Novanta, "il rapper bravo era quello che sperimentava sempre di più col linguaggio: quello che faceva le migliori *punchline*, come si chiamano nel rap i giochi di parole".
- 21 "Disfare le frasi fatte, prendere le parole da un altro lato per guardare le cose in modo diverso", spiegano sempre i Coma_Cose, permette di creare "immagini che si concatenano" (Antonelli 2019b, 61).
- 22 Per quanto riguarda il ricorso alle "espressioni colorite e inusuali" del linguaggio giovanile – espressioni che i giovani attingono da ambiti "diversi (dai gerghi della malavita e della droga ai linguaggi scientifici, dai dialetti alla lingua televisiva)" e che poi, di frequente, piegano "a usi e accezioni spesso differenti da quelli iniziali" (Antonelli 2010, 215) –, il rap è fortemente debitore nei confronti del "rock italiano (in particolare il cosiddetto rock 'demenziale' rappresentato soprattutto dal gruppo degli Skiantos, nel 1977 e dintorni)", in cui già cominciava a rispecchiarsi anche nei testi "quella dissacrazione operata a livello musicale" (Coveri 2005, 180). Tuttavia, sarà soltanto all'inizio degli anni Novanta che avverrà "la definitiva caduta del muro", a cui hanno contribuito principalmente Jovanotti e il gruppo degli 883 (Antonelli 2010, 217). Da quel momento il linguaggio giovanile si trova a compiere un salto non solo "quantitativo, ma anche – e soprattutto – qualitativo", entrando "nei testi senza alcuna pretesa di distanza ironica, senza nessun filtro o cornice": pertanto "quello che alla fine degli anni Settanta era considerato demenziale, dieci anni dopo" sarebbe diventato "normale" (Antonelli, 2010, 217).
- 23 Il fenomeno non era estraneo neppure alla musica leggera, in cui la presenza del turpiloquio comincia a diventare "fisiologica [...] tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta, proprio grazie all'abbinamento con il linguaggio giovanile" (Antonelli 2010, 220-221).
- 24 "Il turpiloquio non è – come si pensa comunemente – un'esclusiva dei nostri tempi [...]. A estendersi è stata, semmai, la sua sfera d'uso: un tempo relegato alla conversazione più informale, oggi il turpiloquio è possibile anche in situazioni mediamente formali (un'assemblea politica, una trasmissione radiofonica e televisiva e simili). Se ancora tra il 1968 e il 1977 le parolacce potevano avere una carica contestataria, oggi non sono altro che un'esibizione di conformismo: che ci piaccia o no, infatti, fanno ormai parte del modo di esprimersi quotidiano di quasi tutti gli italiani." (Serrianni/Antonelli 2011, 110)
- 25 Un tipo di rap "più melodico" che "modifica [...] le metriche tradizionali per renderle più musicali, ipnotiche, lisergiche, oniriche" (Zukar 2017, 261).
- 26 Tra questi meritano una menzione speciale i due *tour* "Contemporaneamente insieme" e "Contemporaneamente insieme anche d'estate" intrapresi da Catalano nel 2018 insieme al cantautore Dente (con la regia di Lodovico Guenzi, voce e *frontman* della band Lo Stato Sociale), perché si propongono come esempio concreto dell'unione tra le loro rispettive arti: la poesia del primo, che – come si legge nella descrizione del *tour* all'interno del sito di Catalano (<https://www.guidocatalano.it/>) – "è ciò che più si avvicina al mondo della musica", e la musica del secondo, descritta invece come "ciò che più si avvicina al mondo della poesia".

- 27 Gio Evan, per esempio, come si autodefinisce nei suoi canali *social* e nella biografia all'interno del suo sito (<http://www.gioevan.it/>), è sia un cantautore sia un poeta. Le sue diverse anime, oltre che in occasione di *performance* e *tour*, trovano un'assoluta armonia anche in uno dei suoi ultimi lavori, *Natura molta* (2019): un 'doppio LP' con 10 canzoni e 10 poesie (anche queste ultime recitate dall'autore con l'accompagnamento della musica).
- 28 Catalano, inoltre, è stato più volte accusato di compiere "un cattivo servizio alla poesia e a questa nazione", visto che la sua produzione artistica viene ritenuta esclusivamente un'"opera di marketing" (Gentile 2011).

Bibliografia

- Alter, Alexandra: "Web Poets' Society: New Breed Succeeds in Taking Verse Viral". In: *The New York Times. Media* (Nov. 7 2015), <https://www.nytimes.com/2015/11/08/business/media/web-poets-society-new-breed-succeeds-in-taking-verse-viral.html> (consultazione 16.06.2020).
- Antonelli, Giuseppe: *Cercare la poesia nella canzone*. Roma: Nov. 22 1994 (testo inedito di una conferenza tenutasi presso la Facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Palermo, 22 marzo 2001).
- Antonelli, Giuseppe: *Ma cosa vuoi che sia una canzone: mezzo secolo di italiano cantato*. Bologna: Il Mulino, 2010.
- Antonelli, Giuseppe: *L'italiano nella società della comunicazione 2.0*. Bologna: Il Mulino, 2016.
- Antonelli, Giuseppe: "Rapsodia & rappresaglia. Musica (poca) e parole (tante) secondo Fabri Fibra: 'Non so le note, a fare rime ho imparato con lo stereo. Attiro l'attenzione con cose che richiedono coraggio'". In: *La Lettura, Corriere della Sera* (24 dicembre 2017), 34-35.
- Antonelli Giuseppe: "Politicamente cornetto. Il trans-italiano delle canzoni". In: *La Lettura, Corriere della Sera* (29 luglio 2018), 28-29. (=Antonelli 2018a)
- Antonelli, Giuseppe: *Il museo della lingua italiana*. Milano: Mondadori, 2018. (=Antonelli 2018b)
- Antonelli, Giuseppe: "Euro, cash, grana, soldi. La trappola della trap". In: *La Lettura, Corriere della Sera*, (3 marzo 2019), 38-39. (=Antonelli 2019a)
- Antonelli, Giuseppe: "Nel domani-comio della dolce Venere di rime". In: *La Lettura, Corriere della Sera* (5 maggio 2019), 60-61. (=Antonelli 2019b)
- Beccaria, Gian Luigi: *Le orme della parola. Da Sbarbaro a De André, testimonianze sul Novecento*. Milano: Rizzoli, 2013.
- Borgna, Gianni: *Storia della canzone italiana*. Milano: Mondadori, 1992.
- Catalano, Guido: *I cani hanno sempre ragione*. Milano: Best BUR Rizzoli, 2018.
- Catalano, Guido: *Ogni volta che mi baci muore un nazista*. Milano: Rizzoli Vintage, 2018.
- Catalano, Guido: *Piuttosto che morire m'ammazzo*. Milano: Best BUR Rizzoli, 2018.
- Catalano, Guido: *Sono un poeta, cara*. Milano: Best BUR Rizzoli, 2018.
- Catalano, Guido: *Ti amo ma posso spiegarti*. Milano: Best BUR Rizzoli, 2018.
- Catalano, Guido: *La donna che si baciava con i lupi*. Milano: Best BUR Rizzoli, 2019.
- Catalano, Guido: *Motosega*. Milano: Best BUR Rizzoli, 2019.

- Coen, Emanuele: “Instapoets, i nuovi poeti arrivano dai social network”. In: *L'Espresso* (24 agosto 2017), <https://espresso.repubblica.it/visioni/cultura/2017/08/24/news/instapoets-i-nuovi-poeti-arrivano-dai-social-network-1.308414> (consultazione 16.06.2020).
- Contini, Gianfranco: “Il linguaggio di Pascoli”. In: Contini, Gianfranco: *Varianti e altra linguistica*. Torino: Einaudi, 1970, 219-245.
- Coveri, Lorenzo: “Linguistica della canzone: lo stato dell’arte”. In: Tonani, Elisa (ed.): *Storia della lingua italiana e storia della musica. Italiano e musica nel melodramma e nella canzone. Atti del IV Convegno ASLI (Sanremo, 29-30 aprile 2004)*. Firenze: Cesati, 2005, 179-190.
- De Benedittis, Matteo: *Cantami o DJ ... Lezioni parecchio alternative d'italiano*. Milano: Kowalsky, 2009.
- De Mauro, Tullio: “Note sulla lingua dei cantautori dopo la rivoluzione degli anni ‘60”. In: Coveri, Lorenzo (ed.): *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*. Novara: Interlinea, 1996, 37-44.
- Dinale, Ilaria: “Editoria e scritture poetiche: i social network invertono la rotta”. In: *Insula Europea* (25 ottobre 2019), <http://www.insulaeuropea.eu/wp-content/uploads/2019/10/Editoria-e-scritture-poetiche.pdf> (consultazione 16.06.2020).
- Fibra, Fabri: *Dietrologia. I soldi non finiscono mai*. Milano: Best BUR Rizzoli, 2011.
- Fiori, Umberto: *Scrivere con la voce. Canzone, rock e poesia*. Milano: Unicopli, 2003.
- Gentile, Giovanni: “Guido Catalano: ovvero, (il nulla)”. In: *NiedernGasse* (1° agosto 2011), <http://www.niederngasse.it/rubriche/recensioni/guido-catalano-ovvero-il-nulla> (consultazione 16.06.2020).
- Giovannetti, Paolo: *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*. Roma: Carocci, 2017.
- Mazzoni, Guido: *Sulla poesia moderna*. Bologna: Il Mulino, 2005.
- Mazzoni, Guido: “Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia”. In: *Le parole e le cose*² (11 dicembre 2017), <http://www.leparoleelecole.it/?p=30321> (consultazione 16.06.2020).
- Mengaldo, Pier Vincenzo: “Il linguaggio della poesia ermetica”. In: Mengaldo, Pier Vincenzo: *La tradizione del Novecento, Terza Serie*. Torino: Einaudi, 1991, 131-158.
- Mengaldo, Pier Vincenzo: “Il Novecento”. In: Bruni, Francesco (ed.): *Storia della lingua italiana*. Bologna: Il Mulino, 1994, 167-171.
- Mengaldo, Pier Vincenzo: *Com'è la poesia*. Roma: Carocci, 2018.
- Miglietta, Annarita: *Sulla lingua del rap italiano. Analisi quali-quantitativa dei testi di Caparezza*. Firenze: Cesati, 2019.
- Palazzeschi, Aldo: *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori, 2002.
- Renzi, Lorenzo: “La poesia a scuola e fuori della scuola”. In: Coveri, Lorenzo (ed.): *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*. Novara: Interlinea, 1996, 75-77.
- Rotondo Alessandra: “Guido Catalano. L'ultimo dei poeti o il primo degli ‘Instapoet’ italiani”. In: *Giornale della libreria* (10 luglio 2017), <https://www.giornaledellalibreria.it/news-persone-guido-catalano-lultimo-dei-poeti-o-il-primo-degli-c2abinstapoetc2bb-italiani-3081.html> (consultazione 16.06.2020).
- Scholz, Arno: *Subcultura e lingua giovanile in Italia. Hip-hop e dintorni*. Roma: Aracne, 2005.

Serianni, Luca: *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*. Roma: Carocci, 2018.

Serianni, Luca / Antonelli, Giuseppe: *Manuale di linguistica italiana: storia, attualità, grammatica*. Milano: Mondadori, 2011.

Testa, Enrico: "Aspetti linguistici della poesia italiana dell'ultimo Novecento". In: Testa, Enrico: *Per interposta persona. Lingua e poesia del secondo Novecento*. Roma: Bulzoni, 1999, 135-157.

Tondelli, Pier Vittorio: *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni ottanta*. Milano: Bompiani, 1993.

Wallace, David Foster / Costello, Mark: *Il rap spiegato ai bianchi*. Roma: Minimum Fax, 2014.

Zukar, Paola: *Rap. Una storia italiana*. Milano: Baldini & Castoldi, 2017.

Sitografia

<https://www.guidocatalano.it/>

<http://www.gioevan.it/>

Discografia

Fabri Fibra: *Fenomeno*. Universal Music Group 0602557453294, 2017 (CD).

Gio Evan: *Natura Molta*. 1Day/MarteLabel 0650414472575, 2019 (LP).

Sfera Ebbasta: *Rockstar*. Universal Music Group 0602567319986, 2018 (CD).