

III

*Elenchi, sequenze, cataloghi
onomastici in letteratura*

LUCA BELLONE

«SONO DANTE A DISAGIO CON BEA,
QUELLO CHE SE NON È STRESSATO NON CREA»:
SULL'ONOMASTICA LETTERARIA NEL RAP ITALIANO

Abstract: This contribution represents the initial endeavor to explore the usage of literary names (both of authors and characters) in Italian songs. The study aims to uncover the primary strategies employed in creating intertextuality within the lyrics of contemporary Italian rap music (2018-2022), a musical genre where this trend has become increasingly prominent in recent years.

Keywords: rap language, literary onomastics in songs, quotationism, intertextuality, literature and songs

1. Introduzione

In un articolo recentemente apparso sull'edizione italiana dell'«Huffington Post» dal titolo *La nuova musica italiana gira a vuoto: dai Maneskin ad Andrea Laszlo De Simone è sempre citazionismo* viene offerta una valutazione piuttosto negativa di uno degli stilemi più appariscenti della canzone italiana contemporanea: l'intertestualità.¹ Trascurando il giudizio di valore espresso nello scritto giornalistico, riteniamo che la tecnica allusiva – anche in virtù della sua alta densità testuale – costituisca un ricorso dei testi destinati al canto meritevole di attenzione specifica: nel tentativo di offrire una rappresentazione circostanziata e attendibile del fenomeno, abbiamo pertanto ritenuto opportuno delimitare in questa sede il campo di indagine ai soli riflessi onomastici della strategia della citazione letteraria nella canzone italiana, osservando con particolare riguardo il genere nel quale la tendenza si è manifestata negli ultimi anni con maggior chiarezza, il rap.²

¹ L'articolo, a firma di MASSIMILIANO PERROTTA, è stato pubblicato il 21 gennaio 2023; per la sua lettura si rinvia al link https://www.huffingtonpost.it/cultura/2023/01/21/news/andrea_laszlo_de_simone_i_nostri_giorni_maneskin-11129773/.

² Al fine di allestire uno spazio di osservazione non impressionistico per la valutazione del fenomeno della ricezione e del riuso del nome d'autore nel rap, l'indagine che qui si presenta è stata realizzata dal punto di vista metodologico attraverso la costituzione di un primo corpus testuale composto da circa cinquanta album (per un totale di quasi settecento brani, riconducibili a oltre trenta artisti), caratterizzato da ampiezza ridotta secondo la prospettiva cronologica (l'arco temporale definisce infatti un periodo di un quinquennio circa, dal 2018 a oggi), successivamente filtrato

1.1. *L'intertestualità nel rap italiano contemporaneo*

Genere assai parcellizzato e in continua evoluzione, il rap contemporaneo italiano si contraddistingue, in estrema sintesi, per la rielaborazione dei principali filoni della subcultura hip hop dei decenni precedenti;³ pur differenziandosi dai modelli degli anni Novanta per l'introduzione di alcune tendenze innovative, in parte dipendenti dalle nuove modalità digitali di trasmissione e fruizione musicale,⁴ e per un raggio d'azione ormai prevalentemente attivo entro l'orbita del 'mainstream', i rapper delle ultime generazioni conservano un indubbio gusto per la creatività linguistica.

Accanto all'esibita estrosità lessicale, che contribuisce alla costituzione di un registro 'corale' ampiamente condiviso a partire da un sostrato in larga misura giovanile, uno dei fattori più determinanti nel processo di definizione stilistica del rap odierno è rappresentato proprio dal costante ricorso a citazionismo e riferimenti culturali, in evidente espansione rispetto al passato anche per l'effetto esercitato da altri linguaggi, in primo luogo quello dei network sociali:⁵ la lettura dei testi prodotti dai giovani rapper consente così l'individuazione di un ampio catalogo di espressioni, talvolta intere clausole, anche sottoposte a vari livelli di riformulazione, di provenienza disparata, dal cinema alle serie tv, dalla letteratura ai meme, dal 'trash' di ambito televisivo e social all'attualità, dalla storia alla politica. L'alto tasso

attraverso il criterio della popolarità: in linea di massima sono stati analizzati i soli album entrati nelle posizioni di vertice delle classifiche ufficiali stilate annualmente dalla Federazione Industria Musicale Italiana (FIMI), che aggrega le maggiori imprese produttrici e distributrici del settore discografico nel nostro paese. L'archivio delle classifiche annuali della FIMI è consultabile al link <https://www.fimi.it/top-of-the-music/archivio-classifiche-annuali.kl#/chartsyeararchive>.

³ Sulle tendenze del rap italiano della fine del secolo scorso e dei primi anni del nuovo millennio si rimanda in particolare al capitolo *Potere alla parola. L'hip hop italiano* contenuto nel volume *Versi rock. La lingua della canzone italiana negli anni '80 e '90*, a c. dell'Accademia degli Scrausi (introd. di S. Veronesi, premessa di G. Antonelli), Milano, Rizzoli 1996 e ad ARNO SCHOLZ, *Subcultura e lingua giovanile in Italia. Hip-hop e dintorni*, Roma, Aracne 2006.

⁴ Si ritiene opportuno il rinvio almeno a FRANCO FABBRI, *La musica nell'era digitale*, in *XXI secolo. Comunicare e rappresentare*, a c. di T. Gregory, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 2009, pp. 625-634, TIZIANO BONINI, ALESSANDRO CALIANDRO, GUIDO ANSELMi, *La diffusione della musica pop nel sistema 'ibrido' dei media: tra piattaforme digitali e broadcaster tradizionali*, «Studi Culturali», II (2019), pp. 225-256 e GABRIELE MARINO, JACOPO TOMATIS, «Non sono stato me stesso mai»: rappresentazione, autenticità e racconto del sé nelle digital identities dei trap boys italiani, «La valle dell'Eden. Semestrale di cinema e audiovisivi», XXXV (2019), pp. 93-102; la citazione è a p. 92.

⁵ Per un quadro rappresentativo del citazionismo nella canzone giovanile contemporanea si vedano GIULIA NOLASCO, *Vorrei trovare parole nuove: la percezione del citazionismo nella musica italiana degli ultimi anni*, e VALERIA PANDOLFINO, «E m'hai mandato in direct il meme di John Travolta»: l'intertestualità cinematografica nella canzone italiana, Tesi di Laurea Magistrali discusse presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università degli Studi di Torino nell'A.A. 2021-2022.

di intertestualità che contrassegna la corrente contemporanea ha probabilmente determinato, in una dimensione comparativa, una novità sostanziale tra le più interessanti del genere: almeno in via teorica, i brani risultano in tal senso pienamente fruibili solo se viene afferrata in modo adeguato la rete dei rapporti con le *references* che contribuiscono alla composizione dei testi, con conseguente trasferimento del baricentro dell'atto interpretativo dall'emittente al ricevente del messaggio, cui è in definitiva richiesta – oggi più di ieri – la facoltà di attivazione dei processi mentali necessari per riconoscere e decifrare il complesso delle allusioni.⁶

Tra i diversi meccanismi allusivi occorrerà riconoscere il costante ricorso alla citazione mediante nome proprio: senza correre il rischio di scadere in incaute generalizzazioni, possiamo sostenere che quasi non esiste brano del rap attuale privo di riferimento onomastico con funzione di richiamo, specie intertestuale.⁷ La componente antroponimica può essere organizzata senza difficoltà per ambiti caratteristici; le sfere più produttive sono principalmente quelle che compongono il panorama culturale dei rapper e – in linea di massima – del loro ampio pubblico: cinema e serie televisive,⁸ musica e canzone,⁹ cartoni animati e fumetti,¹⁰ sport,¹¹ attualità e spettacolo,¹² politica e società,¹³ criminalità e malavita.¹⁴ Nella composizione dell'apparato citazionale rappresentativo del genere un apporto consistente è però offerto

⁶ Sull'intertestualità nei testi cantati cfr. in particolare STEFANO LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma, Carocci 2006, CURT SACHS, *Le sorgenti della musica*, Torino, Bollati Boringhieri 2007, FRANCESCO CIABATTONI, *La citazione è sintomo d'autore. Cantautori italiani e memoria letteraria*, Roma, Carocci 2016 e RANIERI POLESE, *Tu chiamale se vuoi... Citazioni, echi, lasciti letterari nelle canzoni italiane*, Milano, Archinto 2019.

⁷ Si ritiene in tal senso significativo che da una prima analisi condotta a campione su cinquanta brani del 2022 contenuti nel nostro corpus abbiamo rilevato la presenza media di oltre quattro antroponimi per testo.

⁸ Cfr. ad es. «Tornato dall'inferno come Genny dall'Honduras» (Emils Killa, Jake La Furia, *Broken language*, 2020), ecc.

⁹ Si vedano almeno i seguenti casi: «Sparagli Piero, sparagli al nero, miragli al cuore, non mirare al cielo» (Fedez, *Un giorno in pretura*, 2021), «Vi farò brillare su nel cielo come Lucy» (Salmo, *YHWH*, 2021).

¹⁰ I personaggi dei cartoni animati più popolari nei testi recensiti sono Ken Shiro, Willie Coyote, Daitarn e i supereroi prodotti dai Marvel Studios.

¹¹ Cfr. «Legami con gente brutta, zio, Karim Benzema» (Emils Killa, Jake La Furia, *Broken language*, 2020), «Dal blocco a milionario, Carlos Tévez, / cresciuti tra le situazioni vere» (Capo Plaza, *Tévez*, 2021), ecc.

¹² Cfr. almeno «Torno a casa duro, nudo, / sembro un Morgan tutto fatto / che non trova il Bugo: / passo e chiudo» (Emils Killa, Jake La Furia, *Sparami*, 2020) e «Io supero i confini come Carola Rackete / con in mano un machete, sette giorni su sette», Nitro, *Avvoltoi*, 2020).

¹³ Si vedano, tra gli altri: «Fumo e vedo draghi, non intendo quel Draghi» (Salmo, *Ghigliottina*, 2021), «Se ci sono scale per il successo, voglio rotolarci come Biden» (Salmo, *Flop!*, 2021).

¹⁴ Cfr., tra i molti esempi, «Questo flow ti affetta come culatello, / Killa e Jake La Furia, bello: / per voi stronzi, Vallanzasca e Turatello» (Emils Killa, Jake La Furia, *Broken language*, 2020).

anche da nomi provenienti dalla galassia letteraria; a quest'ultima sfera in particolare sono dedicate le riflessioni delle pagine che seguono.

2. «*Ho il flow di García Márquez*»: il nome letterario nel rap italiano contemporaneo

La citazione è sintomo d'amore è il titolo del ricordato studio di Francesco Ciabattoni sul rapporto tra canzone d'autore e memoria letteraria, un saggio ampio e scrupoloso che ricostruisce la trama delle allusioni alla parola scritta in quella cantata per definire le modalità del dialogo che Fabrizio De André, Francesco De Gregori, Roberto Vecchioni e altri hanno intessuto, nei loro brani, con poeti e scrittori. Un dialogo costante, che si manifesta attraverso diverse possibilità, tra le quali la riproduzione di interi passi di immediata riconoscibilità, la riscrittura discreta, il riferimento implicito, in controluce, di sapore ermetico, la nota polemica, irriverente o scherzosa: in tal senso, il ricorso al nome, sia questo di un autore o di un personaggio, è una tra le diverse strategie dell'intertestualità, certo non l'unica.

Il panorama testuale del rap, e in particolare la produzione degli ultimi anni, pare invece caratterizzarsi per una crescita esponenziale della funzione onomastica: la già evocata compattezza lessicale che contraddistingue i testi dei diversi rapper contemporanei, che trae origine – forse oggi meno di un tempo – dal sostrato fortemente condiviso nel quale le diverse esperienze si formano, mostra infatti che le costanti corrispondenze con il dominio alto della letteratura vengono realizzate principalmente attraverso il richiamo nominale. Sul fronte quantitativo occorre quindi anzitutto segnalare che l'antroponimo di ascendenza letteraria è contraddistinto, nell'hip-hop nazionale, da una presenza ragguardevole, superiore a quella di qualsiasi altro genere musicale: in un quadro – come osservato – fittamente percorso da riferimenti culturali di diversa provenienza, il profilo complessivamente tratteggiato dal nome di derivazione colta si dimostra infatti esteso e variegato, ampiamente distribuito nello spazio e nel tempo, certo attraversato dai singoli rapper in misura e con modalità variabili. Nel tentativo di illustrare in maniera coerente le dinamiche della presenza e della finalità del nome letterario nel corpus analizzato si procederà in primo luogo a una distinzione funzionale tra antroponimia d'autore da un lato e antroponimia dei personaggi dall'altro.

2.1. Antroponimi d'autore

Il nome d'autore più ricorrente nel corpus è senza dubbio quello di Dante; la sua presenza, avvertita già nelle 'barre' degli anni Novanta,¹⁵ si caratterizza per una popolarità crescente nel corso del nuovo millennio: in poco più di un ventennio, dal 2000 a oggi, sono infatti reperibili circa un centinaio di occorrenze del solo nome proprio dello scrittore fiorentino, con una concentrazione particolare (una trentina di casi) nel quadriennio 2018-2021.¹⁶

In generale, e al di là del segmento cronologico indagato, tutti o quasi i rappresentanti più autorevoli dell'hip hop di ieri e di oggi – da Fabri Fibra a Marracash, dalla Dark Polo Gang a Guè, dai Club Dogo a Myss Keta – hanno riecheggiato il poeta seguendo, di volta in volta, soluzioni diverse.¹⁷ Il pugliese Caparezza è con ogni probabilità il rapper più legato all'autore della *Commedia*, evocato nell'ampia discografia in contesti eterogenei e con differenti propositi: «Sei la mia musa ispiratrice:/ io Dante, tu Beatrice» (*Ti clonerò*, 2000); «E pensare che per Dante questo era il "bel paese là dove 'l sì sona"» (*Goodbye Malinconia*, 2011); «Sono Dante a disagio con Bea,/ quello che se non è stressato non crea» (*Azzera Pace*, 2021).¹⁸ Tra i rapper attivi nell'arco temporale oggetto di indagine, Dante è ricordato con una certa regolarità dal genovese Tedua; sensibili alla fascinazione del fiorentino sono in particolare gli album *Vita vera mixtape: Aspettando la Divina Commedia* (2020) e *Don't panic* (2021), entrambi fondati sul resoconto di un viaggio attraverso un inferno urbano: «Dante espia tutti i peccati, ma tu fai la spia;/ entrano, pestano e ti calpestano come hanno fatto alla Diaz» (*Gironi*, 2021); «Rappo, rappo, dietro al retro esco, vesto Prada, leggo Dante,

¹⁵ Cfr. ad es. «È meglio che mi lasci stare,/ ho altro da fare che/ sentire te che parli,/ sentire il tuo racconto:/ sei pesante come Dante,/ non ti affronto più» (Kaos One, *Fino alla fine*, 1996).

¹⁶ La bibliografia relativa allo studio della presenza dantesca nella canzone italiana è ormai ampia e variegata; tra i contributi recenti si vedano almeno DAVIDE GUERRA, «Paolo e Francesca quelli io me li ricordo bene». *Echi danteschi nella canzone italiana*, Pasturana (AL), Puntoacapo editrice 2020, LORENZO COVERI, *Dante nelle canzoni*, in *Dante, l'italiano*, a c. di G. Frosini, G. Polimeni, Accademia della Crusca, Firenze 2021 (edizione digitale Firenze, goWare), pp. 336-369, TRIFONE GARGANO, *Dante pop e rock. Le suggestioni dantesche nella musica e nella cultura*, Bari, Progedit 2021. Sulle tracce dantesche nel rap cfr. invece LUCA BELLONE, «Diverse lingue, orribili favelle, musica triste senza note»: *intertestualità dantesca nel rap italiano*, «Carte Romanze», IX (2021), 2, pp. 269-309.

¹⁷ Per approfondimenti si rimanda a BELLONE, «Diverse lingue, orribili favelle, musica triste senza note»..., cit.

¹⁸ Di particolare interesse, nella sua ampia discografia, è il brano *Argenti vive*, pubblicato nel 2014; al suo interno l'Alighieri viene in più circostanze nominato da Filippo Argenti, protagonista dell'episodio cantato, tramutandosi in 'bersaglio' del *dissing*, vale a dire dell'attacco tagliente, tutto rime e giochi di parole, dell'anima dannata: «Ciao Dante, ti ricordi di me? Sono Filippo Argenti,/ il vicino di casa che nella *Commedia* ponesti tra questi violenti»; «Inutile che decanti l'amante, Dante, provochi solo cali di libido:/ il mondo non è dei poeti, il mondo è di noi prepotenti».

pago le cene con del contante» (*Badman*, 2021). Si segnala in aggiunta che il giovane artista combina spesso, nei suoi brani, il proprio nome con quello del poeta, generando l'audace composto *DanTedua*:¹⁹ «Vieni e balla con il poeta, *DanTedua*» (*Elisir*, singolo del 2019 che preannuncia l'album dell'anno successivo, il cui rimando all'Alighieri e alla sua opera è segnalato nella seconda parte del titolo); «*DanTedua*, l'Inferno: più cerchi dell'hula hoop» (*Party HH*, 2020). Non mancano inoltre richiami onomastici danteschi nei brani di Salmo,²⁰ Rkomi²¹ e J-Ax.²²

La *Commedia*, come è stato rilevato da più parti,²³ continua ad agire, nel terzo millennio (anche nell'esteso perimetro della cultura 'pop'), come paradigma in grado scandagliare i destini della contemporaneità, tanto quelli individuali quanto quelli collettivi. Analizzando i dati desunti dal nostro corpus è possibile asserire che, in tal senso, il nome del poeta risuona principalmente nell'elaborazione di nuovi inferi, attuali e tangibili: gli esponenti del rap contemporaneo usufruiscono in altri termini dell'autore fiorentino, dell'itinerario da questi affrontato e descritto nella *Commedia*, e in primo luogo dei toni drammatici dominanti nella prima cantica, per esprimere una

¹⁹ Così si esprime Tedua al riguardo: «È un gioco di parole che mi è uscito a caso mentre scrivevo. C'è da dire che tutti i fan mi chiamavano sempre 'poeta' e allora ho voluto giustificare un po' questa cosa nel mio immaginario» (cf. <https://www.outpump.com/tedua-vita-vera-intervista/>).

²⁰ «Non preoccuparti che in 'sta fogna nasci con le branchie,/ dico grazie a me stesso, quindi bro, danke./ Se la fama è un inferno, vengo con *Dante*:/ ho la grana, intendo, vengo contante» (*Lunedì*, 2018).

²¹ «Non sono *Dante*, l'Inferno, il mio inferno è un altro;/ mi fermo, c'erano due strade, ma a me piacevano entrambe» (*Paradiso vs Inferno*, 2021).

²² «Per il fattorino sono Don Chisciotte della mancia: tequila, limone,/ un altro girone/ *dantesco*, manesco» (*Fiesta!*, 2020), con impiego del deonimico. Il poeta è ricordato quasi sempre mediante il solo nome; molto rare sono le circostanze nelle quali viene registrata la presenza anche del cognome; quest'ultimo può essere talvolta giustificato dalla rima: «Niente rimedi per chi è nato oggi e non ieri./ *Dante Alighieri*, dai, chiamate gli artificieri» (*Il tre, Io non sono come te*, 2021). Modeste, anteriori al periodo indagato e limitate al solo *Argenti vive* di Caparezza, sono invece le occorrenze di *Alighieri* non preceduto dal nome proprio.

²³ Cfr. almeno ZYGMUNT G. BARANSKI, *The Power of Influence: Aspects of Dante's Presence in Twentieth-century Italian Culture*, «Strumenti Critici», n.s. I (1986), pp. 343-376, DANIELE MARIA PEGORARI, *Vocabolario dantesco della lirica italiana del Novecento*, Bari, Palomar 2000, RONALD DE ROOY, «Il poeta che parla ai poeti». *Elementi danteschi nella poesia italiana ed anglosassone del secondo Novecento*, Firenze, Cesati 2003, ALBERTO CASADEI, *Dante nel ventesimo secolo (e oggi)*, in ID., *Dante oltre la Commedia*, Bologna, il Mulino 2013, pp. 145-180, ID., *Dante. Storia avventurosa della «Divina Commedia» dalla selva oscura alla realtà aumentata*, Milano, il Saggiatore 2020, GIUSEPPE ANTONELLI, FEDERICO MILONE, *Dante pop*, in *Dante, l'italiano...*, cit., pp. 318-328, GIAN LUIGI BECCARIA, *Dante vicino, settecento anni dopo*, in *Dante, l'italiano...*, cit., pp. 148-158, FULVIO CONTI, *Il sommo italiano. Dante e l'identità della nazione*, Roma, Carocci 2021, LINO PERTILE, *Dante popolare*, Ravenna, Longo 2021, LUCA SERIANNI, *Parola di Dante*, Bologna, il Mulino 2021.

condizione di crisi o, in subordine, di paura e di confusione, generate da inquietudine o disagio di natura essenzialmente contemporanea.²⁴

Oltre a Dante, il nome d'autore acquisito con maggiore frequenza dalla tradizione italiana è quello di Pier Paolo Pasolini: sono infatti circa una ventina le reminiscenze onomastiche del poeta di Casarsa reperibili nel solo primo ventennio del terzo millennio; tra le più recenti segnaliamo almeno quelle in Ghemon (*64 bars*, 2018: «Ma che cazzo ridi?/ L'Italia prima ti ammazza e dopo ti venera come con *Pasolini*./ Mi dai la nausea, ribelle senza causa»), J-Ax (*I film di Truffaut*, 2021: «A un certo punto questi fanno tutti i fighi:/ nelle interviste dicono si ispirano a Fellini,/ ma fino all'altro ieri il target era i ragazzini.../ dai pannolini a *Pasolini*»), Lord Madness e Gian Flores (*Killmatic*, 2021: «Ti risvegli mosca, Kafka, sotto nafta,/ accattone come *Pasolini*: gratta nel mio fondo cassa, uomo»).

Si ritiene, anche in questa circostanza, che il dato non debba destare particolare sorpresa: l'apprezzabile grado di intertestualità pasoliniana rilevato nel rap va evidentemente posto in diretta dipendenza con la figura di intellettuale 'eretico', impegnato ma avverso alle etichette, con il suo grido, allo stesso tempo lucido e disperato, contro l'omologazione di massa e il consumismo di matrice capitalista dell'Italia del 'boom economico', con la sua tragica e controversa scomparsa.²⁵ Una conferma di questa specifica tendenza giunge indirettamente dall'assenza, nei testi esaminati, di echi di personaggi o di vicende derivanti dalle opere del friulano, o di riformulazione di passi tratti da poesie, romanzi, film a lui ascrivibili: in altri termini, la citazione pasoliniana è sempre realizzata mediante il nome del casarsese. Ed è esclusivamente attraverso il nome, meglio il cognome, che si concretizza anche la disapprovazione, propria di alcuni brani del corpus, verso l'eccesso di 'pasolinismo' di oggi, uno stilema al contempo pop e snob proprio di chi – tanto a livello privato quanto pubblico – sfrutta l'autorevolezza dell'antropomimo per vantare una qualche pretesa di cultura: oltre all'esempio di J-Ax

²⁴ Andrà a questo proposito ancora segnalato il recente brano di J-Ax, *Voglio la mamma* (2021), nel quale viene stabilita una correlazione tra le vicende infernali e alcune delle più drammatiche circostanze determinate dalla pandemia di Coronavirus: «I test rapidi danno false speranze,/ come chi gestisce le crisi lombarde;/ musica spenta, suonano solo le ambulanze,/ poi per un mese ho visto il vero inferno, altro che *Dante*».

²⁵ Cfr. almeno WALTER SITI, *Tracce scritte di un'opera vivente*, in PIER PAOLO PASOLINI, *Romanzi e racconti*, a c. di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano, Mondadori («I Meridiani») 1998, vol. I, 1946-1961, pp. IC-XCII. Si vedano inoltre, a riguardo, ENZO SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Milano, Rizzoli 1981, LAURA BETTI (a c. di), *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione e morte*, Milano, Garzanti 1978, NICO NALDINI, *Pasolini, una vita*, Torino, Einaudi 1988, FRANCO FORTINI, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi 1993, BARTH DAVID SCHWARTZ, *Pasolini requiem*, a c. di P. Barlera, Milano, La Nave di Teseo 2020 e i saggi contenuti in E. Redaelli (a c. di), *La lezione di Pasolini*, Milano, Mimesis Edizioni 2020.

appena riprodotto si veda almeno Willie Peyote: «Non siete pecorelle, ma lupi travestiti./ E non citare *Pasolini*, non sai quello che dici» (1312, 2014).²⁶

Altri antroponimi d'autore italiani contrassegnati da una discreta frequenza sono quelli di Carlo Collodi (cfr. ad es. Ernia, *Morto dentro*, 2021: «Le bugie che hai detto: ci fai un disco d'oro con lode;/ sembra che tutto il tuo disco te l'ha scritto *Collodi*») e – un po' a sorpresa – di Umberto Eco (cfr. lo stesso Ernia, *Così stupidi*, 2022: «Diceva *Eco*: “Eravam stupidi anche prima/ ma almeno non urlavamo nel megafono dei media”»).²⁷ In una prospettiva internazionale si distinguono invece, tra gli altri, Franz Kafka («Prendi i soldi e scappa/ frate', a me non la racconti, ehi;/ di savage hai solo Dior, ehi,/ sei uno scarafaggio, *Kafka*», Lazza, *No selfie*, 2020), Marcel Proust («E in un'altra dimensione sei una madeleine, ehi,/ e io sono i ricordi di *Proust*», Murubutu, *Multiverso*, 2022) e Charles Bukowski («E io che aspettavo solo che tornassi a casa/ e che abbinassi *Bukowski* a una foto del culo», Lazza, *Replay*, 2022).²⁸

Al di là dell'area di provenienza, riscontriamo una predilezione per i romanzieri; appare di conseguenza sfumata, in una dimensione legata essenzialmente alla popolarità, la presenza di esponenti del dominio poetico. Può risultare opportuno aggiungere che i nomi dei poeti trovano una collocazione preferenziale nei testi della corrente letteraria dell'hip hop, rappresentata principalmente da Murubutu, Claver Gold e Rancore: «Un giorno fra tanti, la pioggia bagnava i cardì/ ed Ada leggeva *Saba*, guardava l'alba fra i mandorli» (Murubutu, *Pentagramma dell'acqua*, 2022); «Tra le dune e i manti bianchi,/ fra i velluti ed i broccati, guardo mentre piove luce come per *Rimbaud*»²⁹ (Murubutu, *Nuvole*, 2022); «La storia è variopinta ed una penna più una pinta non ti fa *Baudelaire*» (Claver Gold, *Sapori e sostanza*, 2022); «Ancora mi ricordo una poesia di *Pascoli*: la vita mia è come quella delle rondini» (Rancore, *X agosto 2048*, 2022).

Analizzando il dato nel complesso si rileva inoltre con chiarezza una specifica concentrazione di nomi che definiremmo 'facili', derivanti cioè da più

²⁶ Si segnala in tal senso, sebbene al di fuori del perimetro del rap, il brano *Pasolini* (2019) del gruppo folk-rock italo-brasiliano Selton, il cui ritornello si compone del solo cognome del poeta, sottoposto a un processo di iterazione estrema che determina una eco ipnotica; per un'interessante testimonianza offerta dai membri del gruppo a tale riguardo si rinvia al link <http://www.radiopuntuonuevo.it/selton-a-radio-punto-nuovo/>.

²⁷ Lo scrittore è indirettamente ricordato anche da Guè («Ora che i social danno la parola ad ogni idiota», *Venezuela*, 2020) e Marracash («Era meglio quando non c'erano i social:/ sicuramente eravate coglioni come ora,/ però almeno non lo sapevamo, seh», *64 barre di vittoria*, 2020).

²⁸ Riferimento ironico alla tendenza, diffusa sui social network, di pubblicare immagini personali, anche provocanti, abbinate a citazioni letterarie o colte.

²⁹ Il rimando è al componimento *Le dormeur du val* (1870): «Pâle dans son lit vert où la lumière pleut»; cfr. ARTHUR RIMBAUD, *Opere*, a c. di D. Grange Fiori, introd. di Y. Bonnefoy, Milano, Oscar Grandi Classici Mondadori 1992, pp. 66-69.

che probabile reminiscenza scolastica: una facilità 'necessaria' forse anche per agevolare la codifica del riferimento colto, essendo la competenza del rapper in linea di massima affine a quella del ricevente. Non si reputa in tal senso occasionale, al di là del 'caso' Dante, la percettibile eco onomastica di autori illustri, italiani e non, appartenenti al diciannovesimo e – soprattutto – al ventesimo secolo: in aggiunta ai già ricordati, registriamo per lo meno i richiami a Oscar Wilde («Eri una stele di Rosetta da decifrare,/ sei diventato una frasetta da recitare:/ meriti l'Oscar, *Wilde*», Caparezza, *Zeit!*, 2021), Italo Svevo («Non conoscevo ancora la *Senilità* di Svevo,/ il cielo si faceva nero, bombe sopra Sarajevo», Claver Gold, *Malastrada*, 2022) e Gabriele D'Annunzio (con il deonimico *dannunziano* in Ernia, *Morto dentro*, 2021: «Dopo lo facciamo strano, tipo *dannunziano*»).

Allo stesso modo ascrivibile alle competenze letterarie di acquisizione liceale è probabilmente la memoria di alcuni testimoni della classicità, greca e latina («Papà, ti giuro, ti renderò fiero,/ scriverò il pezzo più bello del mondo:/ sarà meglio di una poesia di Eliot,/ meglio di *Omero*, meglio di *Amleto*», Low Low, *La mia parte migliore*, 2020), richiamati – anche in meri procedimenti di raffronto – in virtù, da un lato, della proverbiale autorevolezza, dall'altro, per la natura 'originaria', quindi evidentemente autentica e paradigmatica, che contrassegna la loro scrittura.

Si segnalano ancora, rimanendo nell'ambito della citazione tutto sommato 'prevedibile', i non infrequenti riecheggiamenti di autori di best seller – tra i quali Gabriel García Márquez («Scrivo poesie d'amore e soldi, ho il flow di *García Márquez*», Toni Zeno, Gionni Gioielli, *Parondi*, 2022), Ernest Hemingway («Alcolizzati come *Hemingway*, strafatti come *Hendrix*», Guè, *Nessuno*, 2021) e Paulo Coelho («Baby so che se mi sveglio già in sbatti/ sicuro sei tu il mio rimedio;/ vinco da solo, *Coelho*,/ ma con te a fianco va meglio»,³⁰ Lazza, *Porto Cervo*, 2020) – e di esponenti di primo piano dei generi di consumo, dall'horror («Il clima, il virus, la guerra fredda che si riscalda:/ *Stephen King* in confronto ha scritto solo libri per l'infanzia», Ernia, *Tutti hanno paura*, 2022) alla letteratura fantascientifica («Non mi batti, fra', sei un asino,/ è fantascienza, tipo *Asimov*», Ernia, *U2*, 2020), dal romanzo di avventura («Forse non sono adatto a quest'era: ferma il tempo come *Salgari*»,³¹ Ernia, *Cigni*, 2020) al dominio della favolistica («Ti cerco in

³⁰ Dal titolo tradotto del romanzo di Paulo Coelho *O vencedor está só* (*Il vincitore è solo*, 2008).

³¹ Il richiamo è forse al romanzo *Le meraviglie del duemila* (1903), nel quale Emilio Salgari riferisce di un viaggio nel tempo reso possibile grazie al principio attivo di una pianta che sospende le funzioni vitali.

un frammento di *Esopo*,/ laddove ogni fatto vero compie l'Esodo verso un esito incerto», Carlo Corallo, *F.I.E.N.D.S.*, 2022).³²

2.2. *Nomi di personaggi*

L'azione pervasiva della *Commedia* sulla canzone rap contemporanea viene esercitata in maniera consistente anche attraverso i nomi dei suoi personaggi; popolari risultano soprattutto alcune figure immortali della prima cantica: oltre a Dante – che viene evocato anche in quanto *agens* del viaggio ultraterreno – segnaliamo almeno Caronte, Ulisse, Cerbero e Lucifero.

Il richiamo più pregevole al traghettatore dell'Ade è contenuto senza dubbio nel brano a questi dedicato da Murubutu e Claver Gold (*Caronte*, 2020):³³ entro una prospettiva di evidente rielaborazione di *If* III,³⁴ il protagonista conserva buona parte dei suoi tratti esemplari: «Fra i dannati mille corpi si spingevano sui bordi,/ tutti in riva all'Acheronte stretti a forza in mezzo ai solchi;/ appena mille erano a bordo sotto i colpi di *Caronte*,/ gli altri mille erano pronti verso l'Aldilà».³⁵

Allo stesso modo ben documentato è il periplo di Ulisse; numerosi richiami alle avventure dell'eroe greco vanno però ricondotti con evidenza all'*Odissea*. Ancora una volta una raffigurazione scrupolosa del personaggio è trasmessa dal brano omonimo di Murubutu e Claver Gold (*Ulisse*, 2020), un'efficace riscrittura che attinge tanto al testo omerico («Ogni capello era un serpente e, mentre si fa sera,/ sottocoperta conto i giorni a lume di candela./ Ora che il vento si fa grande e gonfia la mia vela,/ lei sta aspettando il mio ritorno, poi disfa la tela») quanto alla *Commedia* («Ora brucio con due punte in una di tre cantiche,/ e gli occhi immersi tra i miei sensi che hanno sempre sete/ di un folle volo³⁶ della fantasia»).

³² A bilanciare appena una simile tendenza sottolineiamo tuttavia l'occorrenza di alcuni interessanti casi di antroponimi certamente meno prevedibili: tra gli altri rileviamo in particolare Silvio Pellico («Mezz'ora in caserma non fa di te *Silvio Pellico*.../ Ma chi cazzo è Silvio Pellico?», Maracash, *Pagliaccio*, 2021) e Noam Chomsky («Sogno che vi svegliate senza soldi, la rana bollita di *Noam Chomsky*,/ ignoranti abituati ad obbedire ad altri stronzi,/ la dittatura del tutto corretto a tutti i costi», Guè, *Lunedì blu*, 2021).

³³ Il brano, insieme a quelli del 'duo' che verranno citati in seguito, è contenuto nel 'concept album' *Infernum* (2020), un ambizioso progetto di riscrittura contemporanea della cantica infernale attraverso una progressione tematica che ripercorre il viaggio di Dante tra i dannati.

³⁴ Cfr. ad es., nella prima strofa, i vv. «Voi non vedrete più il cielo,/ io vi porto le tenebre eterne» e, poco più avanti, «Il nocchiero col remo percuote la folla:/ d'antico pelo, pieno d'astio e di boria».

³⁵ Ulteriori, evidenti rimandi al nocchiero e alla sua celeberrima raffigurazione si trovano inoltre in *Carillon* (2020) di Funk Shui e Davide Shorty: «Allora, sai che ti dico guardandoti dritto con gli occhi di braccia?/ Io *Caronte*, tu anima nera» e in *Inferno* (2021) di Tedua: «Neri vetri per la selva,/ wesh, muovvi quel culo alla svelta:/ trap dalla riva, *Caronte* traghetta,/ ogni mia rima ti fa un buco in testa».

³⁶ Cfr. *If* XXVI, 125.

Non diversamente, i nomi di Cerbero e Lucifero sono impiegati per l'esecuzione di generiche associazioni alle due raffigurazioni infernali, tuttavia senza riferimenti puntuali alla lezione dantesca. Sebbene privato di corrispondenze dirette con *If* VI, il custode dell'Ade è stabilmente rappresentato, all'interno della tradizione del rap italiano, nei testi che trattano tematiche di cruda attualità e di violenza,³⁷ per lo più attraverso slittamenti metaforici o mediante processo di personificazione, come referente simbolico dell'aggressività umana.³⁸ L'antroponimo dell'imperatore «del doloroso regno» compare in un composito ventaglio di soluzioni, principalmente attraverso letture figurate:³⁹ le occasioni nelle quali può essere ragionevolmente riconosciuta l'eco di *If* XXXIV sono limitate a *Intro* (2015) della Dark Polo Gang («Vestito bianco come stessi già in Paradiso/ ma dietro ho *Lucifero*,/ ali di pipistrello»⁴⁰) e *Inferno* (2021) di Tedua («Io sono un angelo caduto a terra,/ non mi capacito della faccenda,/ coi miei ragazzi è la pace o la guerra,/ rossi i miei occhi semaforo:/ *Lucifero*, quanti gironi che mancano?»).

Non trascurabile, infine, è la sopravvivenza onomastica delle 'guide' del poeta, Beatrice e Virgilio. Quasi mai collocata in una dimensione storica coerente con la materia dantesca, la figura femminile appare per lo più come facile *topos*, anche all'interno di raffronti inattesi,⁴¹ o in circostanze strettamente vincolate all'attualità, che determinano di conseguenza un forte contrasto espressivo.⁴² Il suo nome costituisce inoltre il titolo del brano che le offre il ritratto più intenso (Murubutu e Claver Gold, *Beatrice*, 2020): la traccia – l'unica nel panorama canzonettistico italiano esplicitamente dedicata alla donna – riferisce del primo incontro con l'amata, per poi definire la trasfigurazione della giovane secondo quel processo di sublimazione dell'esperienza amorosa che, dalle 'nove rime', giungerà a compimento nei canti del *Paradiso*. L'antroponimo, nella sua forma tradizionale, è solo nel titolo:

³⁷ Cfr. almeno Club Dogo, *La verità*, 2007: «Mentre tuo figlio pompa il Dogo e si legna allo stadio,/ è dal vuoto che create che nasce quest'odio,/ e col mio *Cerbero* al guinzaglio dico:/ "La verità sta nelle cose che nessuno sa/ Nessuno sa, fra', nessuno sa"».

³⁸ Cfr. ad es. «Un cane a tre teste alla *Cerbero*,/ con tutto l'odio che serbo» (Massimo Pericolo, Speranza e Barracano, *Criminali*, 2019); «Sono con te, però non devi farmi male:/ se sarò *Cerbero* verrai con me nell'Ade» (Lazza, *Catrame*, 2022).

³⁹ Cfr. ad es. «Mi spingo al limite, sto su uno spigolo,/ anche se mi butto, non sarò mai libero./ Mi riporta su *Lucifero*,/ e mi riporta tra i fantasmi» (Mambolosco, *Demone*, 2021).

⁴⁰ Cfr. *If* XXXIV, 46-51: «Sotto ciascuna uscivan due grand'ali,/ quanto si convenia a tanto uccello:/ vele di mar non vid' io mai cotali./ Non avean penne, ma di vispistrello/ era lor modo; e quelle svolazzava,/ sì che tre venti si movean da ello».

⁴¹ Cfr. ad es. «La strada per me è stata come per Dante *Beatrice*,/ i soldi non mi faranno felice», Guè, *Maledetto*, 2019.

⁴² Si veda «Ma cerco solo *Beatrice*, no bitch arriviste attorno», Tedua, *Paris*, 2021, e soprattutto «Sono Dante a disagio con *Bea*:/ quello che se non è stressato, non crea», Caparezza, *Azzera Pace*, 2021.

si segnala tuttavia, a testo, l'interessante ipocoristico *Bice* («Dove il mio cielo è radice muovo ogni passo infelice/ tra qualche bella attrice, ma amavo solo *Bice*»).⁴³ Il nome di Virgilio è solo raramente associato al ruolo di guida salvifica: generalmente il poeta mantovano viene sottoposto a procedimenti di riattualizzazione che possono comportare un suo scadimento a semplice compagno, in specie nei momenti di svago («Via dal limbo su una Lambo con *Virgilio*», Tedua, *Inferno*, 2021).

Se osserviamo il complesso onomastico al di là della *Commedia*, possiamo rilevare alcune tendenze ricorrenti. In una serie numerosa di circostanze, ad esempio, i nomi dei personaggi letterari cantati risultano particolarmente evocativi – quindi caricati di specifica forza espressiva – in quanto ‘agganciabili’ con immediatezza a titoli di opere celebri: «Non credo che il mondo torni più quello di prima,/ e nemmeno lo spero, no, e nemmeno lo spero:/ ero solo davvero, *La coscienza di Zenò*» (Marracash, *Io*, 2020); «C’è uno scambio di persone, so bene come si fa:/ sfrutto la situazione un po’ come *il Mattia Pascal*» (Ernia, *L'impostore*, 2022). In tal senso, ben documentata è l'antroponimia shakespeariana: «In fuga come gli astri di Ponente,/ io preda dei fantasmi tipo *Macbeth*» (Caparezza, *Fugadà*, 2021); «Scommetto che ignora il verde o ne è allergico,/ e che gli hai detto dell'aneto con il solito aneddoto/ dell'appello in cui l'hai messo come un amuleto/ tra le pagine dell'*Amleto* che non hai mai letto, ammettilo» (Carlo Corallo, *Un giardino*, 2021). Per ragioni perspicue, e strettamente correlate al contenuto delle vicende narrate nei brani, sono inoltre contraddistinti da buona diffusione i nomi di Dottor Jekyll e Mister Hyde: «Uno di noi è di troppo, come un sogno in un sogno,/ vero borderline con gli eccessi, meno *Mr. Hyde* e più *Jekyll*:/ non si odia mai davvero se non sé stessi» (Marracash, *Nemesi*, 2020).

Con una discreta frequenza vengono poi reperiti alcuni nomi dalla letteratura per l'infanzia o per i ragazzi, desunti principalmente, da un lato, dai romanzi ottocenteschi di Lewis Carroll e Carlo Collodi, e, dall'altro, dalle più recenti saghe di Harry Potter e Geronimo Stilton: «Quindi ritornerà a casa strafatto,/ il tavolo è pieno di righe tipo *Stregatto*:/ quelle due tipe mi avranno stregato» (Emils Killa, Jake La Furia, *Sparami*, 2020); «Un solo *Geppetto*, tanti *Pinocchi*/ ballano tutti in cerchio come pidocchi» (Ernia, *Bugie*, 2020); «Diranno che *Zzala* è un fenomeno:/ giravo l'Italia, sì, con le Nord,/ ora non fai il nome mio come *Voldemort*» (Lazza, *Nulla di*, 2022); «Un Audemars preso a listino, tu sei uno sbirro,/ sei dei Police come Sting, bro', un topo, *Stilton*» (Lazza, *Nessuno*, 2022).

⁴³ Si tratta di chiara ripresa di una coppia di versi di *E cantava le canzoni*, brano del 1978 di Rino Gaetano: «E partiva il produttore/ con il copione scritto in fretta,/ cercava qualche bella attrice,/ ma lui amava solo *Bice*».

Rileviamo infine un buon numero di nomi mitologici della classicità, non necessariamente vincolati a un'opera e a un autore specifico: «L'asfalto crea dei vortici, ci annego,/ nego, do tutto a *Nausicaa*,/ è troppo bella per una perquisa» (Guè, *Lontano dai guai*, 2022); «Che faremo della mela attaccata al ramo?/ Dimmi chi è la più bella allora, dai, giù il nome./ Mentre *Paride* si aggira tra gli dei ansiosi,/ quante mele d'oro nei giardini di *Giunone*» (Rancore, *Eden*, 2020).

3. Alcune riflessioni

La fitta rete onomastica riscontrata nel corso dell'indagine consente, al termine di questo studio, di riflettere, seppur entro una dimensione provvisoria, sui possibili ruoli assunti dal nome letterario nei testi del rap italiano contemporaneo. Come osservato in apertura, in molti brani degli ultimi anni si assiste all'espansione di un effetto che potremmo definire 'straniante', dato dalla giustapposizione – talvolta incoerente – di antroponimi letterari, in larga misura stereotipati, e riferimenti onomastici bassi, di derivazione culturale disparata: in una simile 'sindrome' da citazionismo spasmodico, tuttavia, il nome colto, se non percepito mediante un'opportuna disposizione, può rischiare di essere risucchiato in un'intricata rete di 'relazioni pericolose' e di trasformarsi così in un mero inserto da catalogo tra gli altri, frutto di enumerazione farraginoso e, in definitiva, contraddittorio.

Un simile rischio pare tuttavia compensato da una serie di benefici. Possiamo anzitutto individuare una funzione simbolica, garantita dalla carica evocativa dell'antroponimo d'autore, capace di trasmettere, con un elevato grado di incisività, valori facilmente intelligibili su ampia scala proprio in virtù della reminiscenza di una personalità esemplare. In tal senso si spiegano ad esempio molte delle figure dantesche incontrate: se l'universo narrativo della *Commedia* è divenuto in larga parte universale, nelle anime dei dannati i rapper hanno potuto riconoscere paradigmi di condizioni e comportamenti 'possibili', in grado di stabilire con il mondo contemporaneo (talvolta con gli inferni contemporanei descritti in molti brani) connessioni efficaci e convincenti proprio in quanto conformi ai tormenti della sensibilità moderna.

Una volta estratti dal contesto del poema d'origine, gli antroponimi, insieme al patrimonio culturale da questi emblematicamente trasmesso, possono essere quindi sottoposti a rivitalizzazione mediante trasferimento in uno spazio narrativo inedito. È questo ad esempio l'itinerario compiuto dal nome *Pier*, titolo di un brano di Murubutu e Claver Gold (2000): il protagonista della traccia è un adolescente sopraffatto dall'isolamento e dalla paura

(«Tu che non parli ormai da tempo con gli altri bambini,/ tu ti sei chiuso dentro un guscio di paure e stanco:/ non hai la forza di lottare e tornare nel branco,/ non hai più voglia di sedere solo su quel banco/ quando nessuno, sì, nessuno, vuole starti accanto»), vessato dai compagni di scuola («Ogni mattina chi mi invidia, chi mi insidia,/ chi mi umilia, poi bisbiglia fra i maligni, cento, mille volte./ Troppe botte sulle costole, sputi ed i calci,/ gli insulti degli altri, fra tutti i miei pianti»). Per effetto degli atti di bullismo subiti, il giovane si toglie la vita: il suo nome, combinato con alcuni lievi rimandi a *If XIII* («Quindi mamma, scusa tanto, non sono felice:/ il mio cuore prende il largo da ogni sguardo ostile./ Nella stanza, sul mio banco, all'alba giù in cortile/ oggi non ci sono più, c'è un albero di vite»),⁴⁴ determina una convincente analogia con il gesto estremo compiuto dall'omonimo notaio della corte federiciana, Pier della Vigna, mai esplicitamente evocato.

Il rap, come noto, è un prodotto musicale che si modella su una base ritmica rigida, definita da «successioni regolari di accenti linguistici (indotti dal ritmo sottostante)». ⁴⁵ Sul fronte stilistico, di conseguenza, anche gli antroponimi possono concorrere nella configurazione di un impianto metrico contraddistinto da un assetto stabile, le cui esigenze legittimano la preferenza per soluzioni ritmiche che sono proprie della poesia: entro un simile schema, riteniamo significativo che i nomi occupino spesso posizioni di rilievo a fine verso, in rima («Vita troia, il destino è l'*amante*,/ sul polso ho un *diamante*,/ ho più strofe di *Dante*,/ scappo dalla *volante*,/ il mio spirito guida ubriaco al *volante*», Jesto, *Emma*, 2015) o nella composizione di altre figure di suono dall'andamento fortemente ritmato come quasi rime («Non mi batti, fra', sei un *asino*,/ è fantascienza, tipo *Asimov*», Ernìa, *U2*, 2020), allitterazioni e assonanze («Sogno che vi svegliate senza *soldi*, la rana bollita di Noam *Chomsky*,/ ignoranti abituati ad obbedire ad altri *stronzi*,/ la dittatura del tutto corretto a tutti i *costi*», Guè, *Lunedì blu*, 2021), talvolta con disposizione dei moduli parzialmente omofoni in sequenza rapida e incalzante secondo una propensione connaturata alle 'barre' dell'hip hop («Ho una .9 vera, non *farlocco*,/ dico solo vero, no *Pinocchio*,/ metto rapper puttane in *ginocchio*,/ volevo una Glock, ora ne ho *quattro*,/ volevo un chilo, ne ho presi *otto*», Paki, *Blauer*, 2022).

Dal punto di vista retorico, ancora, i nomi tendono a concorrere con grande regolarità alla creazione di similitudini – tramite il consueto *come* (Guè, *Nessuno*, 2021: «Alcolizzati *come Hemingway*, strafatti *come Hendrix*») o attraverso un più diastraticamente marcato *tipo* (Toni Zeno, Gionni Gioiel-

⁴⁴ Nell'ultimo verso riprodotto non è arduo riconoscere il richiamo alla sorte dei suicidi all'interno del secondo girone del settimo cerchio dell'*Inferno* (cf. *If XIII*, 79-108).

⁴⁵ LUCA ZULIANI, *L'italiano della canzone*, Roma, Carocci 2018, p. 118.

li, *L'innocente*, 2022: «Finché non sposto altri zeri su 'sti mille, un tropico tipo Henry Miller») –, paragoni (Ernia, *Fuoriluogo*, 2020: «Mi sembran tutti finti a questa festa in maschera,/ ma in fondo anche Cenerentola era una sguattera») e, più raramente, ambiziosi procedimenti di immedesimazione (oltre al già ricordato *Dan Tedua*, si vedano almeno Rkomi, *Taxi driver*, 2021: «Sono William Blake, Travis Bickle, Mirko/ e tutto ciò che ho visto in giro» e Carlo Corallo, *Etimologia*, 2022: «Io moderno Erodoto,/ padre della storia nel senso di rapporto erotico»).

Originale, e caratteristico dei testi del genere rap (ma anche della trap e, in misura minore, dell'indie) degli ultimi anni, è l'impiego di un nome d'autore all'interno delle sequenze formate dalle cosiddette 'parole tandem',⁴⁶ vale a dire figure di paragone – sempre posizionate, si badi, a fine verso – prodotte attraverso costrutti ellittici fondati su accostamenti semantici (negli esempi che seguono: *Il vincitore è solo* → Paulo Coelho; la metafora della teiera → Bertrand Russell; un topo (vale 'spia') → Geronimo Stilton) che ricordano l'analogia:

«Vincio da solo, Coelho,/ ma con te a fianco va meglio» (Lazza, *Porto Cervo*, 2020);
 «Il vento fischia una preghiera, sembra Larsen,/ mentre fisso una teiera, Bertrand Russell» (Caparezza, *Canthology*, 2021);
 «Un Audemars preso a listino, tu sei uno sbirro,/ sei dei Police come Sting, bro', un topo, Stilton» (Lazza, *Nessuno*, 2022).⁴⁷

Nell'impiego del nome colto possiamo riconoscere infine un intento culturale: è prerogativa originale e certo esclusiva (o semi-esclusiva) del già ricordato hip hop letterario o 'letteraturap', corrente minoritaria e poco 'mainstream' contraddistinta dalla ricerca di soluzioni tematiche e stilistiche in grado di coniugare temi che tendono al dominio colto della letteratura ai moduli tradizionali del rap; questa la significativa testimonianza di uno dei suoi esponenti più noti, Murubutu, nome d'arte di Alessio Mariani, rapper e professore di storia e filosofia presso un Liceo di Reggio Emilia:

Il rap didattico [...] ha proprio lo scopo di avvicinare le nuove generazioni a stimoli di tipo culturale, ma non solo: vuole avere anche una ricaduta [sul] bagaglio lessicale che è sempre più ridotto. Può essere una buona risorsa per i migranti di

⁴⁶ Si veda in particolare BEATRICE CRISTALLI, *Milano non è una città, è una _Cosa*, quarta puntata dello speciale *Canzoni e parole nei cuori dell'itpop*, Treccani, consultabile al link https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_195.html.

⁴⁷ In una chiave ludico-espressiva, ancora, la corrispondenza fonica tra un antropónimo e un altro termine può determinare la formazione di giochi del significante («Mi prega: "Prego, il paziente si siede e stenda"/ Ma sono in sincope con la sindrome di *Stendhab*», Tedua, *Lo-fi Wuban*, 2020).

seconda generazione che magari non parlano italiano in casa [...]. Non va ovviamente a sostituire manuali, ma per creare spunti di curiosità, di approfondimento, di avvicinamento anche [ai] contenuti del curriculum scolastico.⁴⁸

È documentato da una serie ormai numerosa di studi a carattere multidisciplinare⁴⁹ che la canzone può operare come strumento di supporto propizio ed efficace per finalità didattiche e ancor prima educative: di volta in volta agiscono in tal senso evidenti ragioni motivazionali e socio-culturali, oltre a fattori che intervengono sulle diverse sensibilità individuali. Si ritiene di conseguenza che l'ascolto 'consapevole' dei testi delle canzoni (oggi anche – se non soprattutto – delle canzoni rap), e in particolare la ricezione e l'opportuna codifica della memoria in esse trasmessa dall'intertestualità (quindi pure dall'onomastica letteraria), sia in grado di sviluppare, nelle giovani generazioni, competenze 'inconscie' altamente redditizie che possono essere quindi razionalizzate e canalizzate in un processo virtuoso al fine di contribuire almeno in parte alla realizzazione di quel 'ponte' tra esperienza 'informale' quotidiana e formazione scolastica tradizionale spesso solo astrattamente auspicato.

Biodata: Luca Bellone è Professore Associato di Filologia e Linguistica Italiana presso l'Università degli Studi di Torino; ha collaborato al *Lessico Etimologico Italiano (LEI)* (Universität des Saarlandes - Saarbrücken) sotto la guida di Max Pfister ed è stato redattore del *Repertorio Etimologico Piemontese* (Torino, Centro Studi Piemontesi – Ca dë Studi Piemuntèis 2015). Ha curato l'edizione di volgarizzamenti italiani quattro-cinquecenteschi di area settentrionale e toscana e di testi di area nord-occidentale; si è inoltre occupato di lessicografia storica, di lingua dell'Ottocento, di letteratura italiana contemporanea (con studi su Pier Paolo Pasolini, Umberto Simonetta, Pier Vittorio Tondelli, Tullio Pinelli, Stefano Benni, Giancarlo De Cataldo e sulla lingua della narrativa degli ultimi anni), di dialettologia piemontese, di contatto linguistico. I suoi interessi di ricerca più recenti hanno prodotto contributi su alcune specifiche varietà dell'italiano contemporaneo: italiano dei media, gergo, lingua della canzone, lingua letteraria e linguaggio giovanile.

luca.bellone@unito.it

⁴⁸ L'intervista integrale a Murubutu, rilasciata nel 2018 al network indipendente *La scimmia pensa*, è consultabile al link <https://www.lascimmiapensa.com/2018/06/29/intervista-murubutu/>.

⁴⁹ Cfr. almeno RITA PASQUI, *L'utilizzo della canzone in glottodidattica*, supplemento alla rivista «EL.LE», settembre 2003, consultabile al link <https://www.italy.it/lutilizzo-della-canzone-glottodidattica>, FABIO CAON, FABRIZIO LOBASSO, *L'utilizzo della canzone per la promozione e l'insegnamento della lingua, della cultura e della letteratura italiana all'estero*, «Studi di Glottodidattica», I (2008), pp. 54-69 e ELENA MADRUSSAN, *Formazione e musica. L'ineffabile significante nel quotidiano giovanile*, Milano-Udine, Mimesis edizioni 2021.