

L' 'urgenza letteraria' del rap italiano: aspetti intrinseci ed estrinseci

Mariaelena TUCCI (Lecce)

Summary

Since the early 1980s, Italian rap has been characterized by its literary aspect partly inherited from twentieth century conversational poetry, partly (and 'unconsciously') due to its proximity with the style and the themes of the new narrative of the *Giovani Cannibali Writers* (Aldo Nove, Enrico Brizzi, Silvia Ballestra, etc.). This paper tries to identify the intrinsic and extrinsic literary aspects of Italian rap throughout its evolution. At the same time it concentrates on more recent examples in which special attention is given to the songs' textual dimensions, their 'sublimation' of the content and the multilayered meaning of their words.

La fenomenologia del rapporto tra il rap italiano e la letteratura si inserisce nell'ormai consolidato filone di studi che si occupa dell'incontro tra musica e letteratura, il quale (dalla *mousiké* al madrigale, dal melodramma alla nascita del cantautorato) "non ha mai cessato di mutare forma, carattere, principi [di reciprocità], mezzi tecnici, modalità linguistiche ed espressive, in risposta ad esigenze umane e a stimoli culturali sempre diversi" (La Via 2017, 11).

Contestualmente, il saggio si prefigge l'obiettivo di analizzare cronologicamente l'evoluzione italiana del rap, manifestazione musicale di una cultura di matrice americana più complessa e multiforme, quella hip hop (cf. Ivic 2010, 13-15),¹ individuando nel corso del suo sviluppo (dai primordi sino agli esiti più recenti) le componenti letterarie intrinseche ed estrinseche, atte a svincolare la forma-canzone da un'indagine prettamente tecnico-linguistica e ad ampliare quello spazio di ricerca, non ancora ufficialmente consolidato (si vedano, però, Ferraris 2002 e Sidonio 2016), indirizzato alla disamina testuale di un genere contemporaneo considerato apparentemente distante dall'esempio cantautorale (comunemente reputato come il più conforme al paradigma letterario, cf. Borgna 2004; Fabbri 2008), ma effettivamente ricco di sollecitazioni espressive innovative.

L'hip hop, infatti, si prefigura come uno degli esempi più recenti ed evidenti di influenza (cf. Fabbri 2016, 28), un concetto critico ampiamente utilizzato dai giornalisti musicali,

dagli artisti e dall'industria discografica, il quale “connotes similarity, and so it functions like class concepts such as genre, style, scene, school, as a workaround to avoid more specific descriptions of the lyrical or musical text, or of the way they are performed or recorded” (Fabbri 2016, 25). Di peculiare importanza appare il principio secondo il quale l'influenza riproduce “an *active* (rather than passive) process *on the side of the influenced*”² (Fabbri 2016, 26), presupposto desumibile dal saggio del critico statunitense Harold Bloom, *The Anxiety of Influence* (1973), in cui si teorizza che “l'invenzione letteraria diventa la distorsione creativa dei maestri da parte dei loro successori” (Farkas 2011) e, secondo Fabbri, presumibilmente applicabile anche al contesto musicale (cf. Fabbri 2016, 26). A differenza di altri costrutti teorici come l'acculturazione, il dominio commerciale e mediatico, l'imperialismo culturale, i quali implicano un processo esercitato attivamente dall'“influenzatore” all'“influenzato”, nella storia della musica si è verificato spesso il contrario, ossia che i “processes of influence were initiated *before* influencers were massively visible/audible in the context of the influenced” (Fabbri 2016, 26): si pensi, a titolo esemplificativo, all'ascendente di Georges Brassens sui cantautori europei non francesi tra gli anni Cinquanta e Sessanta (Fabbri 2016, 26). Pertanto, come in poesia i modelli e le loro relative “riproduzioni” sono originate dal desiderio che possano essere trasportate in un nuovo contesto (Fabbri 2016, 27), così in musica l'esigenza di attingere a molteplici stili e generi, provenienti a loro volta da forme artistiche differenti, si confà alla funzione sociale, un tempo prettamente letteraria, che riguarda la “rappresentatività di sentimenti collettivi” (cf. Stella 2009, 296-297).

In virtù dei suddetti presupposti, il rap è andato a costituirsi gradualmente come genere paraletterario (cf. Giovannetti 2008, 176) poiché, pur accogliendo le influenze della cultura poetica per rispondere a precise esigenze comunicative, si differenzia da quest'ultima da un punto di vista ontologico e strutturale (Giovannetti 2008, 195-196). Come, di fatto, sostiene Fiori, “linguaggio poetico e linguaggio musicale possono sì sovrapporsi, allacciarsi, integrarsi in base alle loro affinità, ma il fatto che questo avvenga in un contesto nel quale esiste allo stesso tempo un'alta specializzazione delle pratiche artistiche rispettive non può non condizionare e anzi *definire* i limiti del loro incontro” (Fiori 2003, 13). Mentre il verso poetico appare compiuto in se stesso, autonomo, strettamente legato alla pagina scritta, la canzone si erige come “un oggetto fortemente stratificato” (Fiori 2003, 19), in cui le parole si affiancano a un sistema costituito da suoni, timbri, gesti (Fiori 2003, 30).

Il rap, nello specifico, incarna “un particolare modo di enunciato recitato” (Scholz 2002, 221), laddove la forma dialettica si combina con la parte musicale, definita base o strumentale (cf. Toop 1992, 2). La storia della strumentale nella cultura hip hop ha origine sia dal concetto di *break* e, in seguito, di *sample*, sia dall'attività del *DJing*, la quale ha costituito a sua volta le fondamenta dell'arte del rap e del *MC'ing* (Toop 1992, 3).³ Si è passati, dunque, da un assetto normativo basato “sugli accordi e sui giri di basso di pezzi di successo” (Toop 1992, 4) alla produzione di *beat* originali, realizzati in studio come qualsiasi altra forma di musica registrata (Toop 1992, 5).

Chiarita la natura composita dell'aspetto musicale (il quale, per i motivi di cui sopra, non è trattato in questa sede), la lettura dei testi rap presenti nel saggio si avvale comunque di un

approccio multidisciplinare, poiché si è tenuto conto delle necessarie nozioni linguistiche, stilistiche e retoriche e, al contempo, del fattore storico, delle peculiarità geografiche italiane, delle sottoculture in cui hanno preso vita le diverse forme 'musical-letterarie' e del rispettivo pubblico di riferimento. Tale metodologia ha consentito una comparazione tra modelli differenti e altresì l'individuazione di costanti fenomenologiche, strumenti sostanziali per poter esaminare un territorio di indagine in continuo divenire.

Dallo 'scimmiottamento' all' 'artisticità'

Le manifestazioni originarie del rap in Italia risalgono ai primi anni Ottanta, risultando più precisamente collocabili negli spazi adiacenti al Teatro Regio a Torino e al Muretto di Milano, in corso Vittorio Emanuele (cf. Ivic 2010, 86); tali presupposti identificheranno progressivamente quella prima fase che Bandirali definisce di "scimmiottamento"⁴, consistente nell'"assimilazione acritica di un prodotto finito", quello afroamericano (Campo 1996, 63). Tuttavia – continua Campo – "trattandosi di musica 'parlata', che cioè nella parola ha la propria stessa ragion d'essere, i versi delle canzoni non [sono] più elementi ornamentali, ma soggetti principali delle stesse" (Campo 1996, 62): da ciò deriva una maggiore duttilità del linguaggio musicale hip hop rispetto a quello rock e la possibilità che chiunque se ne impadronisca, adattandolo alle proprie esigenze comunicative (Campo 1996, 63). Non stupisce, di conseguenza, che il "South Bronx italiano" sia rappresentato dai centri sociali (cf. Ivic 2010, 26), ossia dai "drop-in centres often occupied illegally" (Moliterno 2005, 701-702) come il Leoncavallo (Milano), l'Isola di Kantiere (Bologna), Forte Prenestino (Roma), l'Officina 99 (Napoli), che si pongono come uniche alternative praticabili alle sedi istituzionali in cui poter "articolare nuovi codici di comunicazione che [siano in grado di] riempire il 'vuoto' creatosi negli anni Ottanta" (Campo 1996, 62-63), a seguito di un'epoca fallimentare di rivolte e della breve stagione della musica esistenziale punk (Baldi/Giusso/Razetti/Zaccaria 2007, 386).⁵ I centri sociali costituiranno l'*habitat* naturale delle cosiddette *posse*, definibili come un "gruppo, collettivo composto da amici che condividono [...] un particolare stile musicale o grafico" (Plastino 1996, 126) e dei loro 'inni militanti', che combinano "the slogans of political demonstrations with the campaigning songs of earlier decades to create a kind of equivalence between Afro-American radicalism and the Italian university occupations" (Filippa 2005, 338-339): si considerino, a titolo esemplificativo, "Batti il tuo tempo" della *crew* romana degli Onda Rossa Posse ("forza chi è che si fa sotto / batti il tuo tempo / ubriachi senza bere un sorso") e "Stop al panico" della bolognese Isola Posse All Stars ("Panico, nelle strade tra la gente / guardami in faccia, usa la tua mente / per sciogliere le reti gettate su chi muore / sull'ennesima casa che sarà da demolire").

Sebbene l'opinione comune, influenzata principalmente dai media e dalla stampa, tenderà erroneamente a identificare *tout court* la cultura hip hop italiana con il fenomeno delle *posse* (cf. Ivic 2010, 37-38), queste ultime costituiranno uno snodo fondamentale per l'affermazione di una seconda fase (coincidente con i primi anni Novanta), quella dell'"alfabetizzazione",⁶

in cui i testi rap inizieranno ad acquisire una loro riconoscibile fisionomia, in parte ereditata da alcuni tratti della poesia discorsiva novecentesca (cf. Giovannetti 2008, 163) come il metro libero, usato ad esempio dai vociani e da Aldo Palazzeschi per armonizzare il discorso grazie all'uso costante quanto irregolare della rima (Giovannetti 2008, 169):

Sono forse un poeta?
 No, certo.
 Non scrive che una parola, ben strana,
 la penna dell'anima mia:
 "follia".
 Sono dunque un pittore?
 Neanche.
 Non ha che un colore
 la tavolozza dell'anima mia:
 "malinconia" [...]
 Io metto una lente
 davanti al mio cuore
 per farlo vedere alla gente.
 Chi sono?
 Il saltimbanco dell'anima mia.
 (Palazzeschi 1925, 52-53)

In "Chi sono?", come si può notare, Palazzeschi accosta, caoticamente e armonicamente, il senso e il suono delle parole per suscitare un'eccitazione metrica e ritmica del dettato (Palazzeschi 1925, 175-176). Un ulteriore tratto della poesia discorsiva novecentesca consiste nell'uso del cosiddetto verso lungo 'whitmaniano', in cui anafore e ripetizioni si innestano su una metrica tipicamente biblica per rendere il componimento facilmente comprensibile (Palazzeschi 1925, 178-183); si vedano, in tal senso, i seguenti versi tratti da "Mi hanno prestato una villa" di Piero Jahier:⁷

Mi hanno prestato una villa!
 Come la possiedo, questa villa prestata!
 Come si porge graziosa alla mia castità di possedere!
 Certo al proprietario conoscitore – all'acquirente indagatore
 è tutta difetti, così gelata!
 Ma per me è la più bella esistente
 la sola villa che mi è stata prestata!
 (Jahier 1964, 432)

L'influenza di suddetti modelli sarà maggiormente ravvisabile, come si vedrà in seguito, nei periodi seguenti; si pensi, in tal senso, a "20 Anni (Peso)" del rapper Marracash, in cui

l'ossessiva ricorrenza della parola chiave "peso" dà origine – secondo Ghidinelli – a quei virtuosismi lirici tipici (seppur non in maniera così sistematica) della poesia novecentesca, dove l'adeguamento ritmico dei versi successivi al primo verso risponde non solo alla volontà di infrangere le regole metriche tradizionali, ma anche al desiderio di creare una catena fonica, costituita da ripetizioni e rime equivoche, che possa in qualche modo riprodurre concretamente uno *status* di segregazione, di 'gravezza' (cf. Costioli 2015): "Poi sei preso di peso / io dai miei mai dipeso / mi son sempre difeso / merce a peso [...]."

Il rapper, dunque, "a differenza dell'antidivo rock (o del cantautore-poeta) che si nasconde dietro la maschera della polisemia, dell'indecidibilità del messaggio [...] vive l'urgenza di parlare chiaro" (Bandirali 2013, 30-31), combinando i racconti della "resistenza urbana" alle "narrazioni microemozionali" attraverso un linguaggio apparentemente semplice, ma spesso incline al lirismo e alla complessità linguistica (cf. Pacoda 2000, 3-4).

Tali premesse prefigurano, a partire dalla prima metà del decennio, l'avvio di una terza fase, quella dell'"artisticità",⁸ in cui il linguaggio dei componimenti diventa più forbito così come il lavoro sul suono e sul senso della parola. Frankie HI-NRG, rapper piemontese estraneo al mondo dei centri sociali (cf. Mitchell 2001, 197), si pone come precursore di suddetta tendenza, poiché con il suo album d'esordio *Verba Manent* (1993), che risulta essere un composto eterogeneo di italiano standard e tecnicismi ("sull'orlo del baratro sigillano il feretro del dialogo con chiodi di garofano grida / represses in un clamore afono e il megafono catodico raccoglie e amplifica", da "Potere alla parola"), anticipa il distacco dai primi testi hip-hop (cf. Scholz 2002, 240), prevalentemente sloganistici ed elementari ("quattro parole: due pesi due misure / per un'unica morale da rispettare [...]"), da Assalti Frontali, "Baghdad 1.9.9.1"), e l'approdo a quello che Antonelli definisce *neoneostandard*, ossia un nuovo tipo di forma espressiva (cf. Antonelli 2006, 53-54). Quest'ultima, consacrata nel rap da *SXM* (1994), primo e unico album dei Sangue Misto (trio composto da Neffa, Deda e Dj Gruff) prevede l'uso di un codice essenziale ma di grande impatto (Ivic 2010, 137) che attinge dalle fonti linguistiche più disparate, dal cosiddetto "droghese" (*dopa* sta per 'sostanza stupefacente', *porra* per 'spinello') e dal "giovanilese" (espressioni come *sparala a palla* per 'alza il volume al massimo', abbreviazioni come *para* per 'paranoia' e *tele* per 'televisione'), ai continui riferimenti a film, fumetti, capi d'abbigliamento e prodotti pubblicitari (cf. Accademia degli Scrausi 1996, 342-344; Antonelli 2006, 53-54).

Rap e gioventù 'cannibale' negli anni Novanta: prestiti 'inconsapevoli'

Il *neoneostandard*, dunque, presuppone l'abbattimento delle ultime barriere tra lingua letteraria e non letteraria (Antonelli 2006, 53-54), un fenomeno già inaugurato nella narrativa giovanile italiana da *Altri libertini* (1980) di Pier Vittorio Tondelli (il quale ebbe per primo il merito di utilizzare la musica nei suoi testi per "emozionalizzarli" e per articolare la scansione/costruzione dei tempi narrativi, cf. Mondello 2007, 25-26) e conforme, nel decennio successivo, al *modus scribendi* dei cosiddetti 'cannibali' (Mondello

2007, 25-26).⁹ Grazie ai loro debutti narrativi (*Compleanno dell'Iguana*, 1991; *Woobinda e altre storie senza lieto fine*, 1996; *Occhi sulla graticola*, 1996; *Branchie!*, 1994; *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, 1994; *Fluo*, 1995), scrittori come Silvia Ballestra, Aldo Nove, Tiziano Scarpa, Niccolò Ammaniti, Enrico Brizzi e Isabella Santacroce porteranno in scena nei loro scritti un universo giovanile ormai fagocitato dalla neotelevisione e dal sistema merci (cf. Mondello 2007, 9-12), in cui l'uso di nuovi codici linguistici ed espressivi è attraversato da

[...] una specie di onda sonora continua rispondente quasi a un primordiale big bang, che scandisce, ritma, incalza ogni evento, pubblico o privato: a conferma definitiva, se si vuole, che l'oralità, la sonorità prevalgono sulla scrittura, e che quest'ultima, anche quando sembra dominare la scena, invoca comunque di ricevere un complemento attraverso le varie esecuzioni musicali (Barilli 2000, 94-95).

Nei romanzi di nuova generazione, così come nei componimenti rap, risulta rilevante l'impiego del dialetto, o meglio, di una neodialettalità, prodotta dall'incontro fra italiano *standard* e i vari idiomi locali in una miscela di proporzioni diverse a seconda del livello sociale dei parlanti e delle situazioni comunicative (cf. Antonelli 2006, 98): è infatti opinione comune che la "fioritura originaria" del rap italiano (1989-1999) "abbia una vocazione locale, non soltanto per l'uso del dialetto, ma anche per la saltuaria derivazione di timbri, colori o addirittura forme musicali dalle tradizioni regionali" (Bandirali 2013, 95). "Far from being a sign of provincialism – sostiene Moliterno – this localization manifested a desire both to remain close to the grassroots of daily life and to distance itself from official homogenized Italian culture" (Moliterno 2005, 701); in entrambi i casi, dunque, la neodialettalità si pone in una logica postmoderna, che non consiste nel recupero (nostalgico) delle tradizioni passate, ma in una loro rielaborazione, laddove prevalgono i principi di contaminazione e di ibridazione (cf. Plastino 1996, 110-123).

In *Weestwood dee-jay* (1998) di Marco Franzoso, ad esempio, l'italo-veneto usato dal protagonista sembra conferire un'anima all'asettica comunicazione degli adulti (cf. Antonelli 2006, 100),¹⁰ mentre il napoletano "un po' italianizzato, un po' edulcorato" (cf. Plastino 1996, 98) è impiegato dai 99 Posse sia come mezzo di identificazione interna ed esterna, sia per conferire maggiore immediatezza ai loro testi fortemente espliciti e politicizzati ("O' documento nun me scappa nisciuno / e co' chisto oggi stamm' a 791 / capillune rumpacazze tossici e disoccupati / cani sciolti compagni organizzati / è 'na fissazione mia, è 'na vera malattia / si io nun veco o' documento nun funziona più o' strumento", da "O' documento"), secondo una sapiente miscela di suoni tradizionali e influenze raggamuffin e dub tipicamente giamaicane che pone il gruppo partenopeo in una posizione atipica rispetto al rap, pur condividendone la metrica, il ritmo e l'efficacia comunicativa (Fanelli 2015).¹¹ Un discorso analogo riguarda i pugliesi Sud Sound System, per i quali cantare in dialetto è una forma di 'rispetto' per la propria cultura e per quella altrui ("Se nu te scerri mai de le radici ca tieni / rispetti puru quiddhe de li paisi lontani", da "Le radici ca tieni") e un modo per "continuare a ballare" senza smettere di pensare (Campo 1996, 85): "basta l'amore per lu ritmu ca te scarfa

a 'nchinu / nu tenimu besegnu te auru quandu nui cantamu / la musica ne face criscere e capire comu nui simu / lu reggae è giamaicanu ma lu stile è salentinu.” (“Crisce”)

Ancora: nel *Compleanno dell'iguana* di Silvia Ballestra, la combinazione tra italo-pescarese e gergo persegue l'intento di creare una prosa “giocosa” (De Blasi 2014, 36), che possa ritrarre appieno i frammenti emotivi e, al contempo, la pacificazione ludica della micro-galassia dei giovani universitari (“Che c'avrai da ride', nun lo capisco proprio', disse Lu Purk, continuando a reggersi al braccio di Lu Mmalatu. 'Al sottoscritto ja preso male, invece. C'ho quasi voja de spacca' la faccia a qualcheduno! [...]”, Ballestra 1991, 22), mentre il rapper Piotta si serve del romanesco non solo per meglio ritmare i suoi brani (frequente è l'uso di apocopi come *fa', di', magna'*, Piotta 2008, 52), ma anche per generare uno scarto ironico tra la realtà ‘popolare’ e la percezione di quest'ultima (Ivic 2010, 83): “Pischelle, belle, io giovane ribelle / coi tatuaggi incisi sulla pelle / A belle! Il Giaguaro è nei paraggi! / Assaggi o non assaggi i miei massaggi?” (“La mossa del giaguaro”)¹²

Un ulteriore punto di contatto tra narrativa ‘cannibale’ e musica hip hop è la creazione di un rapporto interpersonale con i lettori, lo stesso che s'instaura tra i rapper e gli ascoltatori (cf. Ferraris 2002, 9). Chiamare spesso in causa chi sta vivendo la storia (o la canzone) dall'esterno serve non solo per mantenere viva la sua attenzione (si legge, ad esempio, ne *Gli Orsi* della Ballestra: “Comunque. Cosa stavo dicendo?”, Ballestra 1996, 36), ma anche a renderlo più partecipe delle vicende narrate (cf. Mondello 2007, 90-93). In *Branchie!*, il giovane Marco parla della sua malattia spogliandola di ogni patetismo e invitando i destinatari del suo messaggio a mantenere il segreto (cf. Ferraris 2002, 14): “Ho un tumore ai polmoni. Non ditelo a nessuno. Un dolore sordo che mi accompagna tutto il giorno, come un cane. Tranquilli, comunque, ho imparato a conviverci.” (Ammaniti 1997, 10) L'interpersonalità, inoltre, sollecita il lettore-ascoltatore a prendere posizione su ciò che viene raccontato, risvegliando la sua coscienza critica contro la disinformazione (cf. Accademia degli Scrausi 1996) e il conformismo proprio del mondo ufficiale (“Rifiuta i mezzi termini, combatti chi ti oscura, grida la tua rabbia e fotti la censura!”, esortano gli Articolo 31 in “Fotti la censura”)¹³ e invitandolo a liberare la sua mente dalle false credenze (“libera la mente da ogni assurdo pregiudizio”, Frankie HI-NRG, “Fight da faida”).

Infine, in gran parte della narrativa di fine secolo, emerge il senso di smarrimento nei confronti di un mondo in continuo mutamento: gli Assalti Frontali e i Colle der Fomento, ad esempio, raffigurano nei loro versi una Roma tanto apocalittica (“devo sentirmi di morire a volte / per rinascere più forte tra le tue rovine”, da “Devo avere una casa per andare in giro per il mondo”) quanto coinvolgente (“ma Roma se ne frega in cambio dalla notte che ti invita / fredda che quel freddo ti rimane / a volte così calda che quel freddo te lo fa scordare”, da “Il cielo su Roma”), così come Niccolò Ammaniti in *Branchie!*: “Ma a Roma le stelle non si vedono. Una cappa grigio-fosforescente e i casermoni nascondono il cielo.” (Ammaniti 1996, 7) Il contesto socio-culturale del proprio tempo porta, dunque, a riconoscersi, parafrasando la canzone più celebre dei Sangue Misto, “stranieri nella propria nazione”, “fuori dalla moda e dallo stadio / fuori dai partiti” (da “Lo straniero”, 1994). C'è chi reagisce all'alienazione chiudendosi in sé stesso, come una delle due protagoniste

di un racconto di *Woobinda* di Aldo Nove, “Cuffie a raggi rossi”, che si isola con le cuffie per seguire alla televisione *L'esorcista*, o chi si lascia andare a monologhi deliranti prima di suicidarsi, come il ventottenne Luigi in “Argentina Brasile Africa”: “Dissolvessi in questa pioggia che piove oggi mercoledì / ventiquattro gennaio / tra poco non esisterò più perché così adesso scendo / dall'automobile e ogni goccia / che cade adesso ogni goccia che / cade adesso.” (Nove 1996, 50-51)¹⁴ Tuttavia, tra amara ironia e deformazione grottesca della realtà, può a volte prevalere la speranza di un futuro migliore e il desiderio di rivalsa: “[...] facevo il mio dovere / ma del resto avrei dovuto immaginarlo che sarei finito a fare questo, sono un *mc* per vocazione [...] Ne avrò sbagliate tante / quello che so è che adesso scrivo giù le rime / e sono più fitte di quelle di Dante.” (Bassi Maestro, “Piccolo Bassi”)

Nonostante sia stato possibile ravvisare, attraverso questa breve disamina, una certa affinità stilistica e tematica tra i testi rap degli anni Novanta e gli autori ‘cannibali’, è altrettanto importante sottolineare come tali prestiti appaiano fundamentalmente ‘inconsapevoli’ (al contrario di quelli riguardanti la musica rock, che investono i romanzi di fine secolo sin dal titolo, cf. Mondello 2007, 83-121).¹⁵ Secondo Ferraris, infatti,

[...] i giovani scrittori italiani non sembrano interessati all'hip-hop. Forse perché in Italia questa tendenza culturale ha subito manifestato una grande capacità comunicativa, che si presta a essere utilizzata dalla pubblicità e dalla propaganda [...] i narratori preferiscono ‘inventare qualcosa di essenziale e inutilizzabile’ (Scarpa 2000, 64): qualcosa che sfugga allo sfruttamento della pubblicità e della propaganda, che restituisca alle parole la sovranità assoluta. (Ferraris 2000, 7-8)

Tali affermazioni mettono in evidenza come l'equivoco *rap = posse* (il cui legame s'interromperà bruscamente verso la metà degli anni Novanta, cf. Ivic 2010, 46 e 82), congiuntamente allo scarso attecchimento della cultura hip hop nelle periferie urbane (cf. Zukar 2017, 35), abbiano profondamente gravato sulla legittimità culturale del rap stesso, contribuendo (insieme ad altri fattori) a quella sua morte “non figurata, ma reale” avvenuta a cavallo tra la fine del XX secolo e l'inizio degli anni Zero (cf. Bandirali 2013, 126), in cui, tra industrie discografiche in crisi e bassi investimenti nel settore, “un'intera generazione sembra al capolinea, né si vedono all'orizzonte successori all'altezza della situazione” (cf. Ferrari 2006, 188).

La nuova letterarietà del rap italiano

Tuttavia, “l'hip hop italiano non solo sopravvive alla sua fase di transizione, ma ne esce rafforzato nello spirito” (Ferrari 2006, 191): si assiste all'avvento di una nuova, quarta fase, quella della “rinascita”,¹⁶ stimolata (secondo l'opinione comune, cf. Bandirali 2013, 128) dall'uscita del film *8 Mile* (2002) che vedrà Eminem protagonista (Bandirali 2013, 128). Sarà in modo particolare Fabri Fibra, dall'album *Mr. Simpatia* (2004) in poi, a rivoluzionare

la scena rap italiana, sia nelle tematiche che nel *flow* (Bandirali 2013, 130): “[...] his controversial rhyming on certain subjects of crime-reporting generated the attention of public opinion which began calling him the ‘Italian Eminem’ after the scandal that some of Eminem’s lyrics about his mother, his then wife, and gays provoked in America.” (Berrocal 2012, 168) Il rapper di Senigallia, analogamente agli scrittori ‘cannibali’, pone spesso al centro mondi ‘sotterranei’ e realtà scomode: si pensi a “Cuore di latta” che riprende in modo esplicito la strage di Novi Ligure (“la ragazza amore mio è ancora chiusa in galera / io mi chiedo e mi domando ma quando uscirà? / Sono passati anche gli anni in cui ero minorenne / abbiamo fatto un po’ di danni ma quando uscirà?”, cf. Zukar 2017, 143), di cui sembra essere stato precursore Aldo Nove nel racconto di apertura di *Woobinda*, “Il bagnoschiuma” (“Ho ammazzato i miei genitori perché usavano un bagnoschiuma assurdo, Pure & Vegetal”, Nove 1996, 11).¹⁷

Al di là degli aspetti prettamente musicali, molti rapper (esordienti o meno) sembrano dunque focalizzare il loro interesse sulla fattura testuale del brano, più volte traducibile in una maggiore ricercatezza nei contenuti e in un effettivo affinamento della tecnica stilistica, quasi a voler estrinsecare quell’urgenza letteraria’ insita nel DNA del rap al momento della sua diffusione in Italia, ma mai ‘ufficialmente’ riconosciuta.¹⁸ Se nella fase della ‘rinascita’ le peculiarità regionali rimangono invariate (seppur ora “delimitate” non tanto dall’uso del dialetto, quanto dal “senso di territorialità” – cf. Bandirali 2013, 95),¹⁹ risulta altrettanto evidente l’affermazione, lungo la Penisola, di un eclettismo inedito, che trova nel primato della parola e dei suoi molteplici significati principio e sviluppo: il milanese Dargen D’Amico lavora nei suoi versi per trasposizione d’immagini (Bandirali 2013, 148), dove l’immediatezza si alterna alla profondità (“È tutta una questione di punti di vista / nella vita insegno a un regista, impari da un trapezista / Ogni notte in cui creo canzoni / sono deo, creo mondi nuovi, religioni”, da “Di vizi di forma virtù”), così come l’avellinese Ghemon, i cui testi, fitti di richiami allusivi (cf. Curi 2016, 130-131) forniscono spesso una doppia lettura (“è strano come ognuno agisce / è umano che ogni bene di consumo finisce / per diventare il male che consuma e ci unisce”, da “Ogni benedetto giorno”).

Per il milanese Marracash lettura e scrittura divengono un binomio inscindibile durante la fase di stesura di un brano (cf. Zukar 2017, 120), in cui citazioni colte s’intrecciano ad acuti sperimentalismi linguistici (“extasy, lsd, ghb, mix, battito, panico, flashback, bad trip, bip / ego, farmaco, emo, vandalo, reggo ancora un po’, Eros e Thanatos”, da “Parole chiave”), mentre i versi del bolognese Murubutu, in perfetta sintonia con la sua professione, l’insegnamento, sono contaminati da curvature poetiche, riferimenti narrativi e saggistici, i quali permettono di veicolare “contenuti di ordine culturale senza perdere l’attenzione verso la cura stilistica”.²⁰ Il pugliese Caparezza, infine, dà spazio nel suo rap a una *pachankā*²¹ di citazioni e riferimenti sociali, politici e molto spesso letterari (cf. Laffranchi 2008, 35): in “Dualismi” l’artista rende omaggio ad Arrigo Boito, fra i principali esponenti della Scapigliatura, e alla sua poetica degli opposti (cf. Sidonio 2016, 80-81): “Chi sei maledetto, chi sei? [...] Uno spirito, un folletto chi sei, chi sei tu, chi sei? / Io sono Caparezza / vengo dalla monnezza / ti schiaccio sul cuscino come un moscerino su di un parabrezza!”

Conclusioni

L'analisi del rapporto tra il rap italiano e la letteratura ha permesso, tenendo comunque conto dei relativi principi di autonomia sui quali si fondano le due arti, la constatazione di interessanti analogie e convergenze tra il linguaggio musicale e quello letterario, traducibili sia in interscambi impliciti, ripresi in parte dalla poesia discorsiva novecentesca (e consistenti prevalentemente in iterazioni foniche che creano effetti di musicalità verbale, cf. Porciani 2010, 149), che in interscambi espliciti, ravvisabili nei riferimenti, talvolta anche inconsapevoli, dei rapper alla letteratura (cf. Porciani 2010, 149). Congiuntamente, lo studio cronologico dello sviluppo del rap nella Penisola si è dimostrato indispensabile al fine di rilevare, all'interno del macrocosmo hip hop, un interesse sempre più crescente, e tuttora in evoluzione, verso una forma testuale che attribuisca centralità al valore assoluto della parola, quest'ultima intesa come veicolo primordiale di essenzialità e di immediatezza e, al contempo, come peculiare strumento polisemico ed evocativo. In tal senso, un'indagine che approfondisca le componenti letterarie intrinseche ed estrinseche del rap è collocabile in una prospettiva più ampia: "la canzone [infatti] si offre come oggetto ideale per un approccio sociologico" (Fiori 2003, 15) e, nel caso specifico, la componente geografica italiana di cui si è tenuto costantemente conto nel corso del saggio, ha consentito di evidenziare come i brani hip hop riescano a cogliere con efficacia gli stati d'animo di intere generazioni e, contemporaneamente, le sfumature più difficilmente percettibili di un popolo linguisticamente e culturalmente molto eterogeneo.

"Seppur collocato nell'immediato tramite l'istantanea di un vissuto contingente" (Zukar 2017, 276-277), il rap si erige, dunque, come narrazione di vissuti e di percorsi umani atemporali; tali narrazioni, nel loro eterno ripetersi, non cessano tuttavia di rinnovare la propria forma, ponendosi come strumento privilegiato di osservazione della realtà e delle sue metamorfosi.

Note

- 1 I party che si tenevano nel Bronx (Stati Uniti) nei primi anni Settanta costituiscono il primo motore riconosciuto della cultura hip hop, la quale, oltre al rap, include altre manifestazioni artistiche come, ad esempio, il *breaking* (la danza libera e sfrenata dei ballerini durante gli interludi strumentali - detti appunto *breaks* - dei party) e il *writing* (cioè la tecnica dei *graffiti*) (Ivic 2010, 13-15).
- 2 Se non indicato diversamente, i corsivi fanno parte delle citazioni originali.
- 3 L'acronimo *MC* sta per *Master of Ceremonies*, 'maestro di cerimonie', presentatore-intrattenitore dei party (Toop 1992, 3).
- 4 La suddivisione dello sviluppo del rap in Italia in diverse fasi fa riferimento alla relazione di Luca Bandirali, "Gomorrap e altre passeggiate nei ghetti audiovisivi", tenuta durante la giornata di studi *Rapologia. Caratteri e prospettive di un'arte della parola*, Lecce, 13 ottobre 2016.

- 5 L'occupazione dei centri sociali è strettamente connessa a quella delle università e al movimento studentesco "La Pantera" (cf. Filippa 2005, 338-339).
- 6 Bandirali 2016, cf. nota 4.
- 7 Anche nei versi di Giovanni Boine è ravvisabile l'uso del verso lungo 'whitmaniano'; si consideri, ad esempio, la parte finale di "Fuga": "Allor giunge l'al di là, veggio rime con città, corre/ il mondo per di qua: vien la Spagna vien l'Australia/ passa l'India con il Gange, l'Imalaja veggio già (chi ci /pensa a voi laggiù!) tutto selve tutto brezze, è il paese/ libertà." (Boine 1918, 420)
- 8 Bandirali 2016, cf. nota 4.
- 9 In seguito alla pubblicazione, nel 1996, di un'antologia di racconti curata da Daniele Brolli (chiamata, appunto, *Gioventù cannibale*), l'aggettivo 'cannibale' verrà utilizzato dai media, in senso proprio o per estensione del termine, per designare tutti quegli scrittori inclini alla trattazione di tematiche splatter e pulp (cf. Mondello 2007, 49-51).
- 10 "[...] Anche se molto spesso sì, essendo giovani, con tutta 'sta energia en corpo, 'sti desideri incessanti, 'sti appetiti, 'ste smanie, e, anca, dele volte, qualche imancabile frustrasiòn [...]" (Franzoso 1998, 39)
- 11 In uno scenario poliedrico come quello napoletano, s'inseriscono anche gli Almamegretta (che hanno concepito un "efficace ibrido a base di dub [...] e vernacolo napoletano", Campo 1996, 91) e i 24 Grana: questi ultimi, in particolare (attivi dal 1995 al 2013), mescolano diversi stili musicali (dal reggae al rock), facendo uso del dialetto per evidenziare il legame con la loro terra d'origine ("Muntagna fatta 'e lava e cient' len' / tu tien' 'mmano a te 'sta vita meja", da "Vesuvio"); della tradizione napoletana più recente fa parte, infine, il cantautore Giovanni Truppi il quale, seppur lontano dalle sonorità del rap, condivide con quest'ultimo le tematiche 'politicamente scorrette' ("Lo vedi come abbiamo combinato il pianeta? / Contano solo i soldi / conta solo il potere", da "Lettera a Papa Francesco I"). Cf. *Rocksteria, il mondo di Giovanni Truppi, voce, chitarra, ironia e surrealismo*, in: <http://roma.repubblica.it/cronaca/2013/04/19/> (consultazione 13/06/2017).
- 12 Lo stesso Piotta, in un'intervista del 2000 (Ivic 2010, 83): "Io ho un pregio, ma anche un difetto: mi calo completamente nei personaggi che interpreto. [...] Se uno è intelligente, coglie degli spunti, per poi saperli raccontare. Mi rendo conto che con il rap questo diventa un discorso già più rischioso e, volendo, più discutibile, perché lì c'è sempre una sovrapposizione tra ciò che si dice nei testi e ciò che si è nella vita. Il più delle volte penso sia giusto così, perché anche io provengo da questa scuola, penso però che sia lecito *giocare* un po'. Il rischio, che sicuramente c'è e che va sottolineato, è che questa cosa non venga capita."
- 13 L'ex duo milanese degli Articolo 31, composto da J Ax e Dj Jad, costituirà negli anni Novanta una delle poche realtà in grado di portare (a partire dall'album *Messa di vesperi*, 1994) la realtà hip hop sotto i riflettori mediatici (cf. Ivic 2010, 66).
- 14 Si noti come l'autore in questo caso abbia lavorato sul parlato, accogliendo alcuni modismi del rap (cf. Ferraris 2002, 13).
- 15 L'"iguana" dell'opera prima della Ballestra, ad esempio, richiama lo pseudonimo del cantante Iggy Pop; il Jack Fruscante di Brizzi fa riferimento all'ex chitarrista dei Red Hot Chili Peppers, John Fruscante (Mondello 2007); i *Tre allegri ragazzi immaginari* (1998, sempre di Brizzi) rievocano

- una canzone dei Cure, *Three Imaginary Boys*; il già citato *Almost Blue* (1997) è un brano di Elvis Costello, suonato anche da Chet Baker (Antonelli 2006).
- 16 Bandirali 2016, cf. nota 4.
- 17 L'album *Mr. Simpatia* (2004) rappresenta, in modo particolare, la consacrazione di Fabri Fibra come solista (già avviata con *Turbe giovanili*, 2002; fino al 2004, infatti, egli farà parte anche del gruppo Uomini di mare, da lui stesso fondato): Luca Bandirali lo definisce come “un viaggio in una mente al limite che rompe gli argini di qualsiasi Super Io e comincia a dire tutto ciò che non si può dire [...] si tratta in fondo di una delle prime vie di fuga dalla ripetitività della forma rap che Fibra seguirà con convinzione qualche anno e qualche album dopo” (la riflessione di Bandirali su *Mr. Simpatia* è contenuta in Mirenzi 2016, 117).
- 18 Esemplicative, in tal senso, appaiono le parole di Tiziano Scarpa: “Il rap italiano deve ancora esprimere il suo grande poeta che lo schiodi dal manierismo afro-ghetto-braghelarghe e lo faccia volare nel blu dipinto di visioni, rime lisergiche, storie balorde e sbalorditive, sbrodolate in un fiotto di frasi [...]” (Scarpa 2000, 64)
- 19 Accanto alla contrapposizione di centri come Milano e Roma e dei loro rispettivi “esponenti” (i Club Dogo e il collettivo TruceKlan, ad esempio), il napoletano continua ad essere il dialetto per eccellenza, atto a raccontare realtà ai margini, (Co'Sang), ma anche a creare degli ironici giochi linguistici (Clementino) (cf. Bandirali 2013, 95).
- 20 Dalla biografia ufficiale di Murubutu, su <http://www.lakattiveria.com/murubutu/> (consultazione 13/06/2017). “Storia di Laura” è, ad esempio, liberamente ispirato al romanzo *La luna e i falò* (1950) di Cesare Pavese (<http://murubutu.blogspot.it/2014/06/liberamenteispirato-al-romanzo-di.html>; consultazione 13/06/2017).
- 21 La *patchanka* è un genere ibrido, caratterizzato dalla fusione di diverse tradizioni musicali, coniato dal gruppo Mano Negra nel 1988. In Italia si trovano fertili episodi nei gruppi Bandabardò, Après La Classe e Modena City Ramblers (cf. Sidonio 2016, 119).

Bibliografia

- Accademia degli Scrausi (a cura di): *Versi rock. La lingua della canzone italiana negli anni '80 e '90*. Milano: Rizzoli, 1996.
- Ammaniti, Niccolò: *Branchie!* Torino: Einaudi, 1997.
- Antonelli, Giuseppe: *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*. San Cesario di Lecce: Manni Editori, 2006.
- Antonelli, Giuseppe: *Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato*. Bologna: Il Mulino, 2010.
- Baldi, Guido / Giusso, Silvia / Razetti, Mario / Zaccaria, Giuseppe: *La letteratura. Vol. 7: Dal dopoguerra ai giorni nostri*. Torino: Paravia, 2007.
- Ballestra, Silvia: *Compleanno dell'iguana*. Ancona: Transeuropa, 1991.
- Ballestra, Silvia: “Gli orsi”. In: *Gli orsi*. Milano: Feltrinelli, 1996, 69-93.
- Bandirali, Luca: *Nuovo Rap Italiano. La rinascita*. Viterbo: Stampa Alternativa, 2013.

- Barilli, Renato: *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*. Torino: Testo & Immagine, 2000.
- Berrocal, Emilio G.: "Between His Gesture and My Smile". Hip Hop Culture in Italy through the Figure of Massiccio". In Parati, Graziella (ed.): *New Perspectives in Italian Cultural Studies. Volume I: Definition, Theory, and Accented Practices*. Lanham: Fairleigh Dickinson University Press, 2012, 149-174.
- Bloom, Harold: *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.
- Borgna, Gianni / Serianni, Luca (ed.): *La lingua cantata. L'italiano nella canzone dagli anni Trenta a oggi*. Roma: Garamond Editrice, 1994.
- Branzaglia, Carlo / Pacoda, Pierfrancesco / Solaro, Alba: *Centri sociali, underground musicale e cultura giovanile degli anni '90 in Italia*. Cesena: Editoriale Tosca, 1992.
- Campo, Alberto: *Nuovo? Rock?! Italiano!* Firenze: Giunti, 1996.
- Carosella, Maria: "Il mistilinguismo ludico di 'Mistandivò' di Livio Romano". In: *Bollettino di italianistica: bibliografia e informazione culturale* 5,1 (2008), 157-191.
- Costioli, Mattia: "Abbiamo fatto analizzare i testi rap italiani a un professore di letteratura (intervista con Stefano Ghidinelli)". In: <https://noisy.vice.com/it/article/68gdyz/lezioni-di-hip-hop> (consultazione 06/09/2017).
- De Blasi, Nicola: "Dialecto e varietà locali nella narrativa tra scelte d'autore e storia linguistica di fine Novecento". In: Dettori, Antonietta (ed.): *Dalla Sardegna all'Europa. Lingue e letterature regionali*. Milano: Franco Angeli Editore, 2014, 15-38.
- Fabbri, Franco: *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*. Milano: Il Saggiatore, 2008.
- Fabbri, Franco: "'The Songs I'd Write Would Be Like That'. Transnational Influences between Poets, Composers, Singer-Songwriters". In: Marc, Isabelle / Green, Stuart (ed.): *The Singer-Songwriter in Europe: Paradigms, Politics, and Place*. London/New York: Routledge, 2016, 23-36.
- Fanelli, Antonio: "Il canto sociale dai Dischi del sole alle posse". In: http://www.treccani.it/enciclopedia/il-canto-sociale-dai-dischi-del-sole-alle-posse_%28L%27Italia-e-le-sue-Regioni%29/ (consultazione 12/06/2017).
- Farkas, Alessandra: "L'anti-canone di Bloom". In: http://www.corriere.it/cultura/libri/11_luglio_20/farkas-anti-canone-bloom_c2920cbc-b2cf-11e0-97dd-09b07ad852d4.shtml (consultazione 06/09/2017).
- Fernandes, Sujatha: *Close to the Edge: In Search of the Global Hip Hop Generation*. London/Brooklyn: Verso, 2011.
- Ferrari, Paolo: *Hip hop*. Firenze: Giunti, 2006.
- Ferraris, Angiola: *Una vita maleducata. La narrativa italiana (1981-1999) e la musica popolare dal rock all'hip hop*. Napoli: Liguori Editore, 2002.
- Filippa, Marcella: "Popular Song and Musical Cultures". In: Forgacs, David / Lumley, Robert (ed.): *Italian Cultural Studies: An Introduction*. Oxford: Oxford Press, 2002.
- Fiori, Umberto: *Scrivere con la voce. Canzone, Rock e Poesia*. Milano: Edizioni Unicopli, 2003.
- Franzoso, Marco: *Weestwood dee-jay*. Milano: Dalai Editore, 1998.

- Giovannetti, Paolo: *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*. Novara: Interlinea, 2008.
- Ivic, Damir: *Storia ragionata dell'hip hop italiano*. Roma: Arcana, 2010.
- Laffranchi, Andrea: "La rabbia di Caparezza". In: *Il Corriere della Sera* (17.03.2008), 35.
- La Via, Stefano: *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*. Roma: Carocci, 2017.
- Mengaldo, Pier Vincenzo (ed.): *Poeti italiani del Novecento*. Milano: Mondadori, 2003.
- Militant A: *Storie di assalti frontali. Conflitti che producono banditi*. Roma: DeriveApprodi, 2007.
- Mirenzi, Francesco: *Hip hop rap. La scena italiana 1988-2016*. Milano: Sprea Editori, 2016.
- Mitchell, Tony: *Global Noise. Rap and Hip Hop Outside the USA*. Middletown (CT): Wesleyan University Press, 2001.
- Moliterno, Gino (ed.): *Encyclopedia of Contemporary Italian Culture*. London/New York: Taylor & Francis e-Library, 2005.
- Mondello, Elisabetta: *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*. Milano: Il Saggiatore, 2007.
- Nove, Aldo: *Woobinda e altre storie senza lieto fine*. Roma: Castelvechi, 1996.
- Ogbar Jeffrey / Ogbonna Green: *Hip Hop Revolution. The Culture and Politics of Rap*. Lawrence: Kansas University Press, 2007.
- Pacoda, Pierfrancesco: *Hip hop italiano. Suoni, parole e scenari del posse power*. Torino: Einaudi, 2000.
- Piotta: *Troppo avanti! Come sopravvivere al mondo dello spettacolo*. Roma: Castelvechi, 2008.
- Plastino, Goffredo: *Mappa delle voci. Rap, Raggamuffin e tradizione in Italia*. Roma: Meltemi Editore, 1996.
- Porciani, Elena: "Dalla colonna sonora alla colonna insonora. Per uno studio tematico-culturale della popular music". In: *Cahiers d'études italiennes* 11 (2010), 147-156.
- Romano, Livio: *Mistandivò*. Torino: Einaudi, 2001.
- Scarpa, Tiziano: "Rap". In: *Cos'è questo fracasso? Alfabeto e intemperanze. Scritti critici 1991-1999*. Torino: Einaudi, 2000, 63-65.
- Scholz, Arno: "Un caso di prestito a livello di genere testuale: il rap in Italia". In: Baasner, Frank (ed.): *Poesia cantata 2. Die italienischen Cantautori zwischen Engagement und Kommerz*. Tübingen: Niemeyer, 2002, 220-252.
- Sidonio, Daniele: *Mi si scusi il paragone. Canzone d'autore e letteratura da Guccini a Caparezza*. Neviano: Musicaos Editore, 2016.
- Stella, Francesco: "Scrivere fra canzone e letteratura". In: Centro studi Fabrizio De André (ed.): *Il suono e l'inchiostro. Cantautori, saggisti, poeti a confronto*. Milano: Chiarelettere Editore, 2009, 295-299.
- Terkourafi Marina: *The Languages of Global Hip-Hop*. London: Continuum, 2010.
- Toop, David: *Rap. Storia di una musica nera*. Torino: EDT, 1992.
- Zukar, Paola: *Rap. Una storia italiana*. Milano: Baldini & Castoldi, 2017.

Discografia

- 24 Grana: *Loop*. La Canzonetta 8012432300155, 1997 (CD).
- 99 Posse: *Curre curre guagliò*. Novenove/BMG 0743215631927, 1993 (CD).
- Articolo 31: *Strade di città*. Crime Squad 0743214595022, 1993 (CD).
- Assalti Frontali: *Terra di nessuno*. Autoproduzione B00M5BV6GE, 1992 (CD).
- Assalti Frontali: *Conflitto*. Il manifesto B009IBMTBU, 1996 (CD).
- Bassi Maestro: *Contro gli estimatori*. Mix Men 8032484005501, 1996 (CD).
- Caparezza: *Verità supposte*. Extra Labels 0724359003924, 2003 (CD).
- Colle der Fomento: *Odio pieno*. Mandibola Records 8033237769367, 1996 (CD).
- Dargen D'Amico: *Di vizi di forma virtù*. Universal 8016670120063, 2008 (CD).
- Fabri Fibra: *Tradimento*. Universal 0602498572672, 2006 (CD).
- Frankie Hi-nrg: *Fight da faida*. Irma Records B016WO4VGG, 1992 (EP).
- Frankie Hi-nrg: *Verba manent*. BMG 0743211978422, 1993 (CD).
- Ghemon: *Orchidee*. Macro Beats 8033954533562, 2014 (CD).
- Isola Posse All Stars: *Stop al panico*. Century Vox B00M5BWW4E, 1991 (EP).
- Marracash: *Fino a qui tutto bene*. Universal 0602527449906, 2010 (CD).
- Onda Rossa Posse: *Batti il tuo tempo*. Autoproduzione 8056099001055, 1990 (EP).
- Piotta: *Democrazia del microfono*. Antibemusic 8027851010028, 2000 (CD).
- Sangue Misto: *SxM*. Century Vox 8019991859490, 1994 (CD).
- Sud Sound System: *Comu na petra*. CNI 8026467053115, 1996 (CD).
- Sud Sound System: *Lontano*. V2 8033954534651, 2003 (CD).
- Truppi. Giovanni: *Giovanni Truppi*. Woodworm/Audiglobe 8016670113393, 2015 (CD).