

L'ITALIANO DEGLI INSTAPOETS: L'ESEMPIO DI GUIDO CATALANO

Giulia Locarini¹

1. INTRODUZIONE

Nell'ultimo *Rapporto sulla comunicazione* pubblicato dal CENSIS (2018: 12), tra i vari social network (ad almeno uno dei quali, ormai, risulta iscritto il 72,5% degli italiani), è stato definito «notevole [...] il passo in avanti compiuto da Instagram», giunto «al 26,7% di utenza (e al 55,2% tra i giovani)». In un quadro abbastanza generalizzato di «perdita d'importanza della dimensione verbale» (Antonelli, 2016²: 203), esplorando Instagram colpisce la presenza di porzioni di testo (più o meno brevi) incorniciate all'interno delle immagini. Osservandole meglio, si rimane stupiti dal fatto che si tratta, sempre più spesso, di poesie condivise dai loro autori. In un momento in cui, tra i vari stereotipi e luoghi comuni, c'è anche quello che riguarda il declino della poesia (di cui si davano per estinti soprattutto i lettori), Instagram, invece, viene affollato da versi di poeti (soprannominati, per l'appunto, *instapoets*) che si autoproclamano tali e diventano a volte vere e proprie celebrità (poi, in alcuni casi, anche dei bestseller in libreria).

L'elemento che più di ogni altro colpisce l'occhio di chi guarda ai fatti linguistici è proprio l'italiano adoperato in questi testi. Già a un primo sguardo, infatti, si fa fatica a trovare quei tratti che siamo abituati a incontrare nella poesia tradizionale e – di fatto – garantiscono la specificità di questo genere letterario rispetto agli altri². Viene da chiedersi, dunque, che cos'è che permette ancora di chiamare questi testi con il nome di “poesie” (o meglio, “instapoiesie”). A questo scopo, dopo aver esaminato le nuove modalità di ricezione sfruttate dall'*instapoiesia* e dopo aver brevemente ricostruito i precedenti di questo fenomeno, ci si soffermerà qui sull'analisi linguistica di alcune tra queste poesie. E in particolare sui versi di uno tra gli autori di maggiore successo: Guido Catalano³. Sebbene sia di base un performer che ha iniziato a farsi conoscere attraverso un blog aperto nel

¹ Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale.

² Lo «scarto sistematico» dalla lingua comune, con cui «da Mallarmé ai formalisti russi, a Valéry, a Spitzer (ma non l'ultimo), ad altri ancora» è stata definita la lingua letteraria, raggiunge il suo culmine proprio nella lingua poetica (Mengaldo, 2018: 7).

³ Guido Catalano (account Instagram: @catalanoguido) è un poeta e un performer torinese, nato «alle 8:50 del mattino / un 6 febbraio / era il '71», come racconta lui stesso nei versi di *Curriculum Vitae* (poesia autobiografica, tratta dalla raccolta *Ogni volta che mi baci muore un nazista*). La sua produzione poetica è riunita in sette raccolte a stampa: *I cani hanno sempre ragione* (2000), *Sono un poeta, cara* (2003), *Motosega* (2007), *Ti amo ma posso spiegarti* (2011), *Piuttosto che morire m'ammazzo* (2013), *La donna che si baciava con i lupi* (2014), *Ogni volta che mi baci muore un nazista* (2017). Catalano è anche autore di due romanzi, *D'amore si muore ma io no* (2016) e *Tu che non sei romantica* (2019), e protagonista (assieme al suo alter ego Armando) di *Sono Guido E Non Guido*, un *mockumentary* firmato da Alessandro Maria Buonomo per Elianto Film e Fargo Film e presentato nel novembre 2016 in occasione del 34° Torino Film Festival. Il suo ultimo lavoro è un libro sonoro dal titolo *Poesie al megafono* (2019): un'antologia di poesie già pubblicate in altre raccolte (ad eccezione di *C'era una volta una storia*, l'unica inedita).

2005, Catalano si serve dei social e – in specie – di Instagram come un'ulteriore vetrina per la sua poesia, in aggiunta ai suoi spettacoli e a suoi libri⁴.

2. UNA NUOVA MODALITÀ DI RICEZIONE DELLA POESIA

2.1. *Dall'ascolto ai social*

Mentre la concezione della poesia come «la manifestazione più alta della letteratura» (Ferroni, 1992: IX) si è conservata immutata, i modi in cui – nel corso del tempo – è stato possibile apprezzarla si sono moltiplicati e profondamente modificati, anche in relazione alle diverse abitudini del pubblico.

Dopo una prima fase orale, in cui a fruire della poesia erano gruppi più o meno ristretti di ascoltatori, in seguito all'avvento della stampa prima e grazie – soprattutto – alla cultura romantica ottocentesca poi, ci fu «il passaggio all'universo silenzioso della lettura» (Bertoni, 2005: 13). I destinatari delle opere in versi, ad ogni modo, hanno continuato almeno fino alla seconda metà del Novecento a formare una cerchia piuttosto ristretta composta «per lo più di versificatori o di aspiranti versificatori», rafforzando l'idea della poesia come genere elitario, aristocratico o addirittura «autoreferenziale» (Mazzoni, 2005: 221). A quest'idea ha contribuito in maniera considerevole l'ermetismo – ritenuto da Asor Rosa il «vertice» della «parabola» tracciata «dalla poesia italiana nel corso dei secoli» (Dinale, 2019: 1) – con la sua scelta di «parlare un linguaggio completamente “altro” rispetto a quello corrente», al fine «di porsi fuori dalla stessa realtà sociale dell'Italia fascista» (Ferroni, 1992: 989).

Oggi, grazie alla Rete, assistiamo a un'ulteriore rivoluzione che riguarda le modalità di ricezione dei versi, per cui si può registrare un allargamento del pubblico della poesia e un'evoluzione del suo ruolo. Internet e i social network, infatti, hanno «modificato profondamente il modo di rendere pubbliche le opere e – soprattutto – di discuterne» (Mazzoni, 2017).

Diventato un *medium* di massa negli anni Novanta, già agli inizi del Duemila Internet ha aperto la sua «Agorà virtuale» (Lagioia, 2001: 6) all'insieme dei letterati. Ci troviamo, però, in «un mondo ormai non più *solo* letterario»: un mondo «che ha più a che fare con la *videoarte* che con la poesia; che è più vicino all'estetica delle immagini, soprattutto in movimento, che all'estetica delle parole» (Giovannetti, 2017: 100). Internet, per l'appunto, può essere immaginato come «un ipertesto»: risorsa che «la poesia elettronica cerca di utilizzare ai propri fini» (Giovannetti, 2017: 100).

I primi canali attraverso cui i versi hanno trovato espansione nella Rete sono stati i siti web e i blog letterari. All'interno di questi ultimi, la pubblicazione di un testo letterario è seguita di solito da un lungo dibattito, di cui spesso si nota la brutalità – Giovannetti (2017: 104), non a caso, rintraccia nei blog la figura del «post-lettore pronto ogni momento alla discussione e alla rissa» –, che rischia di far passare in secondo piano il testo da cui è scaturito. I blog, infatti, sono «una specie di “rotolo” illimitato di interventi *postati* (cioè pubblicati) uno di seguito all'altro», in cui «i post più recenti stanno in alto, quelli più vecchi in basso» (Giovannetti, 2017: 101).

⁴ Sono da considerarsi instapoets, infatti, non solo coloro che legano la loro attività di scrittura esclusivamente a Instagram, ma anche gli autori che usano questa piattaforma per farsi pubblicità condividendo estratti dei propri testi già editi.

Questo assetto stratificato contraddistingue anche i social network – frutto del passaggio «all'universo del Web 2.0» (Giovannetti, 2017: 98), avvenuto intorno al 2005 – che oggi sono diventati il vero «Internet per letterati» (Giovannetti, 2017: 106). I primi sono stati Facebook e Twitter, i quali – però – non si sono rivelati luoghi particolarmente favorevoli per lo sviluppo della poesia online. Twitter, per il numero limitato di caratteri che mette a disposizione dell'utente (in origine 140 per ogni post, poi raddoppiati nel settembre 2017), non è la piattaforma ideale per la scrittura di testi poetici; al massimo, ne garantisce una diffusione, comunque modesta, all'interno di immagini. Gli utenti di Facebook, invece, mostrano interessi spesso lontani dalla ricerca di versi, che qui circolano – pur sempre limitatamente – per lo più in formato video (*videopoesie* o registrazioni di performance poetiche).

Al contrario, il social in cui la poesia contemporanea sembra aver individuato il suo habitat naturale è proprio Instagram. Qui hanno trovato spazio molti «autori giovanissimi del tutto ignorati dalla critica letteraria a causa delle modalità con cui sono giunti al successo» (Dinale, 2019: 2): gli *instapoets*⁵, i quali prendono, appunto, il nome dalla piattaforma che privilegiano per pubblicare e diffondere i propri testi. Alexandra Alter, giornalista del New York Times, in un articolo del 2015 li ha riuniti sotto il nome di “Web poets’ society”⁶ e, delineandone le caratteristiche principali, ha sancito la «nascita ufficiale» (Dinale, 2019: 2) dell'*instapoetry* (o *instapoesia*). Originatosi in ambito anglofono, ma ben presto diffuso in tutto il mondo, questo non è «un movimento letterario strutturato, dal momento che non esistono manifesti di riferimento o avanguardie cui aderire» (Dinale, 2019: 2); tuttavia, si possono comunque evidenziare alcune tendenze dominanti relative sia agli autori sia ai loro testi.

2.2. Le caratteristiche dell'instapoesia

Generalmente, all'interno di Instagram, le parti testuali trovano spazio nelle didascalie delle foto oppure sono esse stesse in formato immagine. L'instapoesia si avvale principalmente di questa seconda risorsa: perciò non sono affatto da sottovalutare le caratteristiche dei contenuti che la piattaforma consente di pubblicare. Dato che la dimensione dell'immagine è sempre fissa, il testo poetico deve fare i conti con i limiti della superficie a disposizione. Di qui la predilezione per componimenti brevi, anche se la possibilità di condividere più foto attraverso un unico post viene sfruttata da alcuni autori (tra cui, per esempio, Gio Evan⁷) per pubblicare testi di maggiore lunghezza. Proprio la brevità e l'attenzione alla disposizione grafica delle parole all'interno dello spazio, inoltre, hanno incoraggiato l'assimilazione delle poesie su Instagram agli haiku giapponesi (cfr. Dinale, 2019: 3).

⁵ La parola *instapoet* è stata inclusa dal vocabolario online della *Treccani* tra i neologismi del 2018.

⁶ Si tratta di un gioco di parole sulla *Dead Poets Society*, titolo originale del film *L'attimo fuggente* (regia di Peter Weir, 1989).

⁷ Gio Evan (account Instagram: @gio_evan), pseudonimo di Giovanni Giancaspro (Molfetta, 21 aprile 1988), è «un artista poliedrico, scrittore e poeta, filosofo, umorista, performer, cantautore e artista di strada», come si autodefinisce nella biografia all'interno del suo sito (<http://www.gioevan.it/>) e nei suoi profili social. Tra le sue opere ci sono varie raccolte di versi (*Teorema di un salto*, 2015; *Passa a sorprendermi*, 2016; *Capita a volte che ti penso sempre*, 2017; *Ormai tra noi è tutto infinito*, 2018; *Se c'è un posto bello sei te*, 2020), due romanzi (*La bella maniera*, 2014; *Cento cuori dentro*, 2019), un disco (*Biglietto di solo ritorno*, 2018) e un “doppio LP” (*Natura molta*, 2019) in cui, dal momento che contiene 10 canzoni e 10 poesie (recitate, queste ultime, dall'autore stesso con l'accompagnamento della musica), le sue diverse vesti raggiungono una perfetta unità.

Un altro aspetto da non trascurare, poi, è la destinazione finale dei versi: visto che gli utenti del social spesso scorrono la Homepage in maniera distratta, bisogna riuscire a catturare la loro fuggevole attenzione. Chiarezza e rapidità di lettura, pertanto, sono due tra le principali caratteristiche che le instapoesie devono possedere. L'immagine, di conseguenza, contiene normalmente poche righe di testo, così che la dimensione dei caratteri consenta di leggere «senza bisogno di ingrandire» (Coppo, 2018). Sempre per facilitare la lettura, vengono utilizzati dei font semplici e dei colori che li facciano risaltare sullo sfondo (solitamente neutro): quasi sempre le scritte sono nere su sfondo bianco, ma non sono rari i casi in cui si verifica il contrario. Talvolta, invece, per evocare un legame con la poesia tradizionale, si adoperano caratteri e sfondi che richiamano rispettivamente la scrittura a macchina e la carta; talaltra, gli autori scrivono i loro versi a mano e poi li fotografano. Con l'intento di rendere il testo «gradevole alla vista» (Dinale, 2019: 3), questo può essere accompagnato, in aggiunta, da alcuni disegni molto semplici, spesso realizzati dagli stessi autori. Per quanto riguarda la lingua, questi testi sono in genere «caratterizzati dall'uso di un lessico quotidiano e della paratassi»: di conseguenza «non occorrono competenze specifiche per interessarsene» e il pubblico – rappresentato prevalentemente da giovani, ma fortemente eterogeneo per nazionalità ed estrazione sociale – «è tutto fuorché aristocratico» (Dinale, 2019: 2).

A proposito del dilagare della poesia su Instagram, Davide Coppo (2018) ha notato che «l'origine del fenomeno, senza andare indietro di troppi anni, è facilmente ritrovabile in Tumblr, un social network che tra le molte anime aveva anche sviluppato molto quella citazionistica: frasi motivazionali giustapposte su foreste, catene montuose, campi innevati». Lo «spazio quadrato di un post Instagram» è profondamente diverso da quello del suo «antenato», i cui «sfondi sono spariti in favore del monocromo», ma la natura «citazionistica» del testo è rimasta invariata (Coppo, 2018). In virtù di quest'ultima, si può notare come, oltre al modo di pubblicare la poesia, sia cambiata di conseguenza anche la sua fruizione. Il destinatario dei versi, infatti, si trasforma da ricevente passivo in soggetto attivo: incoraggiato dal fatto che «si tratta di materiale gratuito cui è facile accedere con il proprio smartphone» (Dinale, 2019: 2), il lettore si sente autorizzato ad «appropriarsi» della poesia che trova online e a «ripostarla» all'interno del suo profilo. La «condivisione» delle parole lette come una citazione da sfoggiare in base alla circostanza non è da intendere esclusivamente in senso «social», ma testimonia anche l'immedesimazione in quelle parole (un po' come accade con quelle delle canzoni, d'altra parte, per cui – ad esempio – nel brano *Piero e Cinzia* di Venditti quest'ultima cantava «se si scriveva i testi sul diario / per sentirli veri»). L'instapoet, dal canto suo, assume le sembianze quasi di un «guru» che dice al lettore «cosa fare e come comportarsi in un momento in cui non lo sa dire più nessuno», e può farlo perché somministra le sue «piccole pillole di saggezza» non nelle vesti di intellettuale, ma «da pari a pari» (Sante, 2017/2018: 69). Oggi, dopo la crisi del secolo scorso in cui Palazzeschi si trovava a constatare – nei versi di *Lasciatemi divertire*⁸ – che «gli uomini non domandano più nulla / dai poeti», i quali a loro volta non avevano più certezze da offrire («Non chiederci la parola che squadri da ogni lato / l'animo nostro informe» e «Non domandarci la formula che mondi possa aprirti, / sì qualche storta sillaba e secca come un ramo. / Codesto solo oggi possiamo dirti, / ciò che non siamo, ciò che non vogliamo.»), recitava infatti Montale all'interno di *Non chiederci la parola...*⁹, «i tempi

⁸ Cit. da Palazzeschi, 2002: 529-532.

⁹ Cit. da Montale, 2016: 57-59.

sono – di nuovo – cambiati», e il vuoto del Novecento, insieme all'abisso che separava gli uni (gli uomini) dagli altri (i poeti), è stato finalmente colmato.

Come il lettore tradizionale, poi, allestiva la propria biblioteca acquistando le raccolte dei suoi autori preferiti, così l'utente di Instagram inserisce nella lista delle persone *seguite* gli instapoets che gli piacciono, scegliendoli non solo per ciò che scrivono, ma anche in base a come lo scrivono. Determinante per la scelta, oltre alle peculiarità (già evidenziate) delle singole immagini, è l'aspetto complessivo del profilo del poeta che – per essere accattivante – deve presentare una certa coerenza dal punto di vista del layout e dei filtri utilizzati per le immagini. Rupī Kaur, ad esempio, la poetessa canadese di origine indiana pioniera dell'instapoetry, pubblica i propri contenuti secondo uno schema alternato «A-B-A-B, ovvero una poesia, una foto, una poesia, una foto, che grazie alla griglia di Instagram, divisa in tre colonne, rende la sua home un piacevole mosaico» (Coppo, 2018).

2.3. *Il successo degli instapoets*

Grazie ai social, e soprattutto a Instagram, dunque, certa poesia non solo è ancora viva, ma – al contrario di quanto si è abituati a credere – non è sicuramente un genere “per pochi”.

Per rendersene conto, basta guardare il numero dei *followers* che seguono gli instapoets più famosi (i dati sono aggiornati al 10/05/2020). La più popolare nel mondo, con 4 milioni di followers, è proprio Rupī Kaur, le cui poesie, legate «alla femminilità, al dolore e alla rinascita, all'amore e alla cura di sé», «l'hanno resa un baluardo del femminismo internazionale» (Dinale, 2019: 3). Gli altri instapoets con più seguaci, sempre in ambito internazionale, sono R. M. Drake (2,2 milioni), Atticus (1,4 milioni) – che, come capita spesso nei social, ha scelto l'anonimato per «far concentrare maggiormente il pubblico sul contenuto dei componimenti» (Dinale, 2019: 3) –, Najwa Zebian (1 milione), Nikita Gill (578 mila), Lang Leav (545 mila) e Tyler Knott Gregson (363 mila). Proprio a partire da quest'ultimo (celebre «grazie ai suoi “Daily Haiku on Love”, poche righe scritte a mano immortalate con alle spalle elementi quotidiani») ha preso il via l'articolo di Alexandra Alter in cui vengono introdotti anche gli altri autori (Dinale, 2019: 4).

Tra gli italiani, invece, gli unici a poter vantare un pubblico su Instagram che si avvicini, per numeri, a quello dei loro “colleghi” nel mondo sono Francesco Sole¹⁰ (1,1 milioni di followers) e il già citato Gio Evan (748 mila followers). Dopo di loro, con un seguito decisamente più ridotto: Filippo Dr. Panico¹¹ (91,9 mila followers), Guido Catalano (67 mila followers) e Guido Paolo De Felice¹² (56,7 mila followers). Per molti di loro, poi,

¹⁰ Francesco Sole (account Instagram: @francescosole), pseudonimo di Gabriele Dotti (Modena, 20 marzo 1992), ha esordito come youtuber e conduttore televisivo, ma è diventato famoso grazie soprattutto ai video in cui recita poesie (di solito con l'accompagnamento della musica) e alle frasi poetiche e motivazionali che pubblica sui social sotto forma di post-it (raccolti in un libro da Mondadori nel 2014: *Stati d'animo su fogli di carta*). Tra le sue raccolte di poesie ci sono *Ti voglio bene. #poesie* (2017) e *#Ti amo* (2018). Il suo ultimo romanzo, invece, si intitola *Per te* (2019).

¹¹ Filippo Dr. Panico (account Instagram: @filippodr.panico), pseudonimo di Filippo De Lisa, lucano di nascita e romano d'adozione, è un cantante e un poeta. Deve la sua fama specialmente al suo *Tour dei soggiorni*: un tour avviato da marzo 2018 che lo vede esibirsi direttamente nelle case dei suoi fan. Di solito, provvede da sé a distribuire i suoi lavori tramite pacchetti postali con all'interno i suoi libri e i suoi dischi (oltre ad adesivi, biglietti, poster e gadget vari). Tra le sue raccolte di poesie: *La vita ci sorride, ma smascella* (raccolta di poesie e pensieri dal 2015 al 2017) e *Alzì la mano chi mi vuole bene* (poesie, racconti e pensieri dal 2018 al 2019).

¹² Guido Paolo De Felice (account Instagram: @guidopaolodefelice), nato il 5 luglio del 1985 a Caserta, è un chirurgo odontoiatra e, per passione, anche poeta e scrittore. Tra le sue opere: *Quella notte a Parigi* (2018),

soprattutto per Guido Catalano, Gio Evan e Filippo Dr. Panico, possiamo parlare «di artisti ibridi, eclettici che si dedicano a più settori in contemporanea», dato che «alla poesia affiancano la narrativa, la recitazione e la musica» (Dinale, 2019: 4).

Appare chiaro, visto il grande successo degli instapoets, che un certo tipo di poesia ha ormai abbandonato la sua torre eburnea per scendere nelle “piazze”, virtuali e non. I seguaci di questi autori, infatti, non si limitano semplicemente a condividere, a loro volta, le poesie che leggono sullo schermo del loro smartphone (contribuendo ulteriormente alla loro diffusione online), ma acquistano anche le loro raccolte in libreria quando gli instapoets rispondono «al divenire incessante della Rete [...] con la fissazione di pochi sparuti segni su una pagina pienamente cartacea, che sempre più si comporta come un oggetto che *resiste*», almeno in senso «strategico» (Giovannetti, 2017: 115).

Questo fenomeno ha comportato un'importante crescita di quel settore dell'editoria che per molto tempo ha avuto una cerchia di acquirenti piuttosto ristretta, portando la poesia a occupare i primi posti delle classifiche di vendita (la prima raccolta di Rupī Kaur, intitolata *Milk and Honey* e pubblicata nel 2014, ha venduto più di 2,5 milioni di copie ed è stata tradotta in 25 lingue). Oltretutto, chi legge le poesie sui social di solito prende confidenza anche con la poesia in generale, avvicinandosi così ad autori più tradizionali, contemporanei e non. Tra gli altri, riconosce a sé stesso questo merito Guido Catalano.

Una delle cose più belle che mi vengono dette e scritte, è che dopo avermi conosciuto e avermi letto o ascoltato, alcune persone, spesso molto giovani, si sono avvicinate alla poesia, e non intendo solo la mia, ma anche quella di altri. Credo che questo sia un complimento molto bello e anche una buona notizia. (Rotondo, 2017)

Tuttavia, se da un lato le nuove forme della poesia contemporanea generano l'entusiasmo dei lettori comuni, di alcuni studiosi meno prevenuti e, soprattutto, degli editori – che «dopo averli snobbati, adesso [...] coccolano» i nuovi poeti «come star» e «fanno a gara per pubblicarli» (Coen, 2017) –, dall'altro, invece, molti poeti, critici e accademici rigettano queste nuove pratiche, difendendo la complessità della poesia e mettendo in guardia dalla sua mercificazione¹³. Aldo Nove (2017), per esempio, sostiene che «la fulmineità dei social network» non c'entra nulla «con dinamiche così complesse e lunghe» come quelle della poesia: per lui, «un aspirante poeta diventa tale dopo un tempo incommensurabile rispetto a quello che anima i social», definiti come «“sfogatoi” in cui chiunque può pubblicare ciò che personalmente ritiene poesia». Anche Gian Mario Villalta si unisce al coro di Nove e degli altri detrattori dei social, asserendo che questi ultimi «“possono essere utili per comunicare e richiamare il pubblico, ma non sono ancora il luogo della poesia”» (Coen,

raccolta di frasi e aforismi, e *Le cose che ho scritto di te (mentre ti aspettavo)* (2018), raccolta di versi e brevi brani in prosa. Il suo ultimo libro di poesie è intitolato *Fino a qui, fino a te: (ti riconoscerò, prima o poi)* (2019).

¹³ La nuova poesia, infatti, è estremamente legata alla commercializzazione: è una poesia-prodotto, il cui valore non è più determinato dalla critica, ma dalla campagna promozionale svolta *in primis* dalla quarta di copertina e dalle fascette, oltre che dagli stessi autori. Guido Catalano, per esempio, fa pubblicità a sé stesso persino in una sua poesia, in cui chiede alla «brava gente» di comprare i suoi libri: «compratemi, vi prego / prima ch'io muoia / comprate i versi miei / io voglio diventare / ricco / scrivendo le poesie / ma non postumamente» (*Diventar ricchi con la poesia*, da *Sono un poeta, cara*). Allo stesso Catalano, inoltre, viene rimproverato in più occasioni il fatto di rendere «un cattivo servizio alla poesia e a questa nazione», dato che lascia che la gente creda che la sua sia poesia, quando, invece, non è nient'altro che «marketing» (<http://www.niederngasse.it/rubriche/recensioni/guido-catalano-ovvero-il-nulla>).

2017). Come per Nove, anche per lui la vera poesia «non ha a che fare con la rapidità, con le frasi a effetto che rimbalzano sui social», ma «va assaporata nel tempo, in silenzio», perché, «“se l'arte fosse solo emozione, comunicazione e efficacia”», non ci sarebbe differenza tra arte e pubblicità (Coen, 2017).

Per contro, sostiene Giovannetti (2017: 13-15), in queste nuove forme «qualcosa che definiamo “poesia” c'è» ed è «un'esperienza assai vivace e fertile, che produce tante opere riuscite, degne di essere conosciute», per le quali «il nuovo orizzonte transmediale può essere una risorsa». Gli instapoets – per usare le parole di Alexandra Alter (2015) – «probabilmente non scuoteranno l'establishment letterario», ma potrebbero avere il merito di scardinare la «percezione persistente della poesia come mezzo creativo in declino» (traduzione mia)¹⁴.

Se si tratti di un fenomeno duraturo è difficile a dirsi, ed è difficile anche dare un giudizio qualitativo unitario, dal momento che come movimento raccoglie lingue, stili, metri, espressioni... molto vari. Affidandoci però agli aspetti oggettivi fin qui analizzati, vale a dire i dati riguardo le vendite ottenute, la quantità di autori e lettori e la loro età media, possiamo affermare di aver individuato nei social network un canale comunicativo immediato ed efficace, dalle potenzialità troppo spesso oscurate dai pregiudizi riguardo il mondo digitale. (Dinale, 2019: 7)

Senza pregiudizi, né positivi né negativi, si cercherà qui di analizzare alcuni aspetti espressivi di queste nuove forme di poesia per cercare di comprenderne meglio la provenienza e le specifiche peculiarità linguistiche.

3. I PRECEDENTI: LA POESIA PERFORMATIVA

3.1. *La rinascita del genere performativo*

L'accrescimento e la metamorfosi che si ravvisano per il pubblico della poesia di Instagram trovano i loro presupposti nella nascita (o, per meglio dire, rinascita) di un particolare filone poetico contemporaneo, a cui si devono attribuire la rivoluzione contro la maniera abituale di fruire i versi e la dissoluzione dei confini netti e definiti della poesia tradizionale: parliamo della poesia performativa, di cui, di frequente, si rendono esponenti anche gli stessi instapoets, servendosi di spettacoli e di vari tipi di performance per diffondere ancora di più i propri testi.

Oggi le tipologie di poesia performativa più diffuse sono i *reading* (letture pubbliche, accompagnate o meno dalla musica), gli *open-mic* (eventi a 'microfono aperto' in cui sia poeti professionisti sia dilettanti recitano i loro componimenti, già scritti o improvvisati) e soprattutto il *poetry slam* (che prevede l'esecuzione dei versi all'interno di un contesto competitivo). Tutte queste diverse forme sono accomunate dalla centralità che assume «la relazione tra un poeta che interpreta [...] il proprio testo e un *pubblico* che guarda e ascolta» (Giovannetti, 2017: 59). Questa relazione, che contraddistingueva già la poesia delle origini – la quale rappresenta, dunque, il modello di riferimento della poesia performativa contemporanea –, era in gran parte venuta meno con l'affermazione della stampa, per cui

¹⁴ Testo originale: «the rapid rise of Instapoets probably will not shake up the literary establishment, and their writing is unlikely to impress literary critics or purists who might sneer at conflating clicks with artistic quality. But they could reshape the lingering perception of poetry as a creative medium in decline».

il medium attraverso il quale la poesia veniva trasmessa non era più il poeta stesso, ma il libro.

Bisognerà aspettare il Novecento per assistere all'inizio di quella che, in *Guida liquida al poetry slam* di Dome Bulfaro (2016: 157), viene definita «controstoria alla rivoluzione di Gutenberg», per cui la poesia orale, dopo aver vissuto a lungo in una condizione subalterna ed essere stata considerata una mera espressione della cultura popolare, tornerà alla ribalta.

3.2. *Dalle avanguardie storiche al Festival di Castelporziano*

A porre le basi per questa rinascita erano state le avanguardie storiche di inizio secolo: prima fra tutte il futurismo, di cui, poi, cubofuturismo e dadaismo hanno sviluppato le premesse. Per comprendere l'importanza di questi movimenti artistici e letterari ai fini del risorgere della poesia performativa, «basti pensare alle spettacolari e parateatrali serate di reading futuriste», veri e propri «happening ante litteram» dominati da caos e ironia in cui la famosa quarta parete scompariva per permettere all'artista di scuotere il pubblico e interagire con lui (Bulfaro, 2016: 161-162). D'altra parte, lo prescrivevano gli stessi manifesti dell'avanguardia, tra cui *Le Music-Hall* di Marinetti (pubblicato dal *Daily-Mail* del 21 novembre 1913):

Utilizzare la partecipazione del pubblico. Questo non rimane fermo, ma partecipa rumorosamente all'azione. L'azione si svolge a un tempo sul palcoscenico, nei palchi e nella platea. Introdurre la sorpresa e la necessità di agire fra gli spettatori... Ingombro battibecchi alterchi.¹⁵

Le serate futuriste, infatti, erano pervase da uno «spirito aggressivo» (De Micheli, 2014: 239) e «finivano, quasi sempre, per degenerare in risse» (Ferroni, 1992: 913), anticipando così anche quell'elemento della lotta che sarà presente, poi, all'interno dei blog letterari e soprattutto del poetry slam.

La prima espressione della cultura orale «riadattata nella casata nobile della poesia», però, è stata la poesia dialettale (soprattutto grazie a Pier Paolo Pasolini), sebbene poi un cambiamento decisivo si sia avuto grazie alla poesia sonora, che ha visto in Adriano Spatola il suo esponente principale e che si è affermata in Italia negli anni Cinquanta, «quando la sperimentazione vocale della parola» è entrata «in relazione con le tecnologie magnetofoniche» (Bulfaro, 2016: 163).

Tra le esperienze artistiche e letterarie che ebbero un ruolo fondamentale per lo sviluppo della poesia performativa, ricordiamo anche la neoavanguardia del Gruppo 63 e il Situazionismo. La rilevanza del primo movimento la si può intuire se si pensa, per esempio, che Lello Voce, l'iniziatore del poetry slam in Italia, è uno dei fondatori del Gruppo 93, la «neo-neoavanguardia» – come la definisce Barilli nel titolo di un suo libro: *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia* (2000) – che si rifà chiaramente, anche nel nome, alla precedente esperienza del Gruppo 63. Il secondo, invece, sviluppatosi sempre negli anni Sessanta (nel pieno di quella contestazione di cui esso stesso si fa portavoce), ma con le proprie radici nelle avanguardie primonovecentesche, con il suo concetto di superamento dell'arte si pone «il compito [...] di realizzare la poesia» andando oltre i mezzi di espressione e di ricezione tradizionali (Perniola, 2005: 61).

¹⁵ Cit. da Calvesi, 1959: 145.

La rinnovata centralità della parola «“incarnata”», cioè «di una parola che esibisce – seppure in modo mediato – la propria origine in un corpo» (Fiori, 2003: 133), raggiunge finalmente la sua acme nell'«imporsi dei cosiddetti *media elettrici*» (Giovannetti, 2017: 63): quelli che Walter Ong (1986: 191) riconduce all'«oralità secondaria» (o di ritorno). Si comincia allora a considerare «più autentica, più sincera, più emozionante» la parola che si sente «sgorgare da un corpo vivo» (Fiori, 2003: 133). È in questi anni che, «dalla sua riproducibilità e dalla sua divulgazione di massa, attraverso i nuovi media», ha inizio il vero «riscatto della poesia orale» (Bulfaro, 2016: 158), la quale riesce a farsi strada ponendosi in contrasto con la poesia tradizionale, rimproverando quest'ultima «di non avere una bocca, una voce, un volto, un corpo; di essere *solo* scrittura» (Fiori, 2003: 132).

Nell'ultimo trentennio del Novecento, la poesia performativa ha trovato piena affermazione grazie soprattutto al moltiplicarsi di eventi come reading e festival, che hanno comportato un aumento del pubblico della poesia e il suo ritorno alla condizione primordiale di ascoltatore dei versi recitati dai cantori. Che la poesia stesse vivendo un momento di totale trasformazione lo aveva ben chiaro uno dei più grandi poeti di quegli anni: Montale, nel suo discorso per il conferimento del premio Nobel per la letteratura nel 1975, rifletteva con grande lucidità sul ruolo «della più discreta delle arti» in un'epoca in cui «il bisogno che l'artista ha di farsi ascoltare prima o poi diventa bisogno spasmodico dell'attuale, dell'immediato».

La poesia così detta lirica è opera, frutto di solitudine e di accumulazione. Lo è ancora oggi ma in casi piuttosto limitati. Abbiamo però casi più numerosi in cui il sedicente poeta si mette al passo coi nuovi tempi. La poesia si fa allora acustica e visiva. [...]. C'è anche una poesia scritta per essere urlata in una piazza davanti a una folla entusiasta. (Montale, 1975)

Anche se negli anni Settanta le letture pubbliche di poesia «proliferarono come mai prima, fino a diventare uno dei tramiti principali tra gli artisti e la nuova *audience* che si affacciava alla scena culturale italiana» (Fiori, 2003: 135), queste ancora non rispecchiavano pienamente i gusti del pubblico, che ne sottolineava la piattezza e il grigiore. I poeti italiani “ufficiali”, infatti, – come nota Umberto Fiori (2003: 135), citando le parole di Franco Fortini contenute nel suo saggio *La poesia ad alta voce* (1986) – «preferivano “l'inespressività, la depressione del porgere”, al rischio di una lettura troppo viva», che – invece – era proprio quello che la nuova audience reclamava. Infine, quest'esigenza di una lettura densa di partecipazione emotiva venne fuori clamorosamente durante uno dei più importanti happening di poesia tenutosi nel 1979 a Castelporziano e divenuto rapidamente il simbolo del tramonto delle vecchie forme poetiche tradizionali.

3.3. *La “Caporetto” della poesia tradizionale*

Esattamente dieci anni dopo la rivoluzione rappresentata da Woodstock nel panorama della canzone mondiale, dal 28 al 30 giugno del 1979, su un palco montato direttamente sulla sabbia del litorale di Castelporziano, si tenne il *Festival internazionale dei poeti*, che da subito si prospettò come «un rito di passaggio, uno psicodramma collettivo e un'allegoria» per la poesia italiana contemporanea (Mazzoni, 2017).

Gli ideatori e organizzatori del Festival erano stati Franco Cordelli, Simone Carella e Ulisse Benedetti, «tre animatori del Beat 72» (Mazzoni, 2017): un club teatrale

underground di Roma dove nella primavera del '77 vennero organizzate una serie di serate poetiche.

L' "Ostia dei poeti" (come venne definito il Festival nel titolo del film-documentario di Andrea Andermann) non vide esibirsi soltanto celebri esponenti della poesia italiana, tra cui Antonio Porta e Dario Bellezza, ma ebbe «il merito di aver portato in Italia in un solo colpo un centinaio di poeti stranieri, tra i quali anche diversi esponenti della beat generation» (Bulfaro, 2016: 55). Sono stati soprattutto questi ultimi e l'annunciata presenza al Festival della cantautrice Patti Smith ad aver richiamato per l'occasione migliaia di giovani, «attratti dal mito di una creatività libera e generalizzata e da un raduno che aveva tutte le caratteristiche di un concerto rock» (Fiori, 2003: 136). Il «"popolo della spiaggia"» comprendeva circa trentamila giovani che, «dormendo nei sacchi a pelo e mangiando quello che riuscivano a trovare» (Nicolini, 1999: 7), trascorsero lì tre giorni e due notti in attesa dei reading di Allen Ginsberg, Gregory Corso, William Burroughs e Amiri Baraka. Del resto, il movimento della beat generation (nato in America intorno alla metà degli anni Quaranta) era stato «da sempre aperto alla vocalità, al gesto, alla musica, per nulla timoroso dell'enfasi e della spettacolarità» (Fiori, 2003: 138), ponendosi in questo modo come uno degli artefici della nuova fortuna nel Novecento «di quella che sarà definita spoken word» (Bulfaro, 2016: 158)¹⁶. Inoltre, come riferisce Alberto Marsala, l'unico poeta italiano all'interno del gruppo, «nel beat è stato fondamentale e fondante il rapporto con il pubblico», perché si aspirava a essere un movimento «rappresentativo di una gente, un popolo, una comunità, una generazione» di cui voleva «cantare i bisogni, le battaglie, le cadute e le grandezze» (Bulfaro, 2016: 159).

Un'altra caratteristica della poesia che venne meno a Castelporziano, avverando i timori di molti, fu la sua sacralità. Fatta eccezione per gli esponenti della beat generation, infatti, il pubblico non dimostrò né rispetto né tantomeno venerazione nei confronti dei poeti ufficiali: la semplice lettura dei versi da parte di questi ultimi (che avevano scarsa dimestichezza con la performance) non rispecchiava infatti la concezione di poesia dei presenti.

Perciò poesia, sottolineiamo, poesia, non è lettura, come purtroppo in queste due sere la massima parte dei poeti ufficiali invitati ha fatto. Poesia, ribadiamo, è musica danza espressione corporea partecipazione psichica comunicazione vita. (Carella, Febbraro, Barberini, 2015: 139)

L'atteggiamento dissacrante nei confronti della poesia ufficiale si unì, poi, alla rivendicazione del diritto di parola: il pubblico portava avanti l'idea dell'orizzontalità della poesia, rifiutando ogni sorta di gerarchia, come quella del Festival, che autorizzava alcuni piuttosto che altri a usare il microfono. Si sollevò, quindi, contro i poeti e dichiarò la volontà di salire sul palco al loro posto per recitare i propri versi: «molti, più ingenui forse degli altri, avevano una propria poesia in tasca, e una grande voglia di leggerla dal palco» (Nicolini, 1999: 8). Come sostiene Berardinelli (1999: 39), il pubblico «di festival, teatralizzazioni, letture pubbliche» che si diffusero negli anni Settanta «era un pubblico famelico non di poesia, ma di diritto alla poesia».

¹⁶ Il momento di svolta c'era stato il 5 ottobre del 1955 con la lettura da parte di Allen Ginsberg, «in un *reading* famoso alla Six Gallery di San Francisco», del suo poema *Howl (Urlo)*, «destinato a diventare il manifesto poetico della Beat Generation» (Pivano, 1997: 106).

Il pubblico della poesia ha un atteggiamento paritario nei confronti degli autori; è composto da potenziali aspiranti poeti, non da lettori o ascoltatori; il dispositivo verticale e gerarchico che faceva funzionare le arti moderne salta e viene sostituito [da] un dispositivo orizzontale e democratico. Se il mandato sociale si basa su una forma di delega simile a quella che vige nella rappresentanza politica, a partire da metà degli anni Settanta la delega viene ritirata e viene sostituita da un meccanismo che assomiglia a quello delle situazioni assembleari e poi dei social network: una massa nebulosa di prese di parola individuali, che si rappresentano come tendenzialmente paritarie, sovrastata da poche star riconosciute. Castelporziano dice questo. La storia dei decenni successivi accentuerà un simile stato di cose. (Mazzoni, 2017)

Di conseguenza, si verificò l'accadimento a cui il Festival deve la sua straordinaria notorietà e rilevanza: l'insurrezione del pubblico. I presenti, indispettiti anche dall'assenza di Patti Smith (che aveva conosciuto proprio in quell'anno il suo periodo di maggiore fortuna in Italia), «reagirono alle letture con un rifiuto violento: volevano la musica, volevano le star» (Fiori, 2003: 136). Gli atti di protesta, tra lanci di sabbia e irruzioni sul palco (su cui, durante il secondo giorno, «qualcuno tentò – addirittura – di issare [...] una pentola piena di minestrone, invitando tutti a salire e mangiarne»), risultarono molto difficili da gestire e, in realtà, non furono altro che il momento culminante dell'insofferenza e del clima di ribellione che già avevano dominato tutti gli anni Settanta: il decennio delle contestazioni sociali, dei movimenti giovanili, delle assemblee e soprattutto del «fastidio, molto forte, molto diffuso, quasi generale, nei confronti della parola vuota, buona soltanto per la propaganda» (Nicolini, 1999: 8-9).

L'episodio più noto e, senza dubbio, più citato del Festival, quello che ne segnò la «conclusione irrevocabile», fu il crollo dello stesso palco, avvenuta «miracolosamente senza che nessuno [...] si trovasse in quel momento lì sotto» (Nicolini, 1999: 10). Dopo quel crollo, una «smaccata, involontaria allegoria», venne sancito, dunque, il fallimento dell'esperienza di Castelporziano, che assunse le fattezze di una «Caporetto» (Fiori, 2003: 136-137) della poesia, almeno rispetto alla maniera in cui era stata immaginata.

Tuttavia, anche se alcuni poeti «rientrarono in buon ordine nel ghetto» senza nemmeno provare a comprendere le ragioni della disfatta, allargando inevitabilmente «il solco che separa quel ghetto dai territori della cultura di massa», molti altri invece presero a interrogarsi su «che cosa aveva deluso così amaramente le aspettative di un pubblico vivace, curioso», rendendo la fine del *Festival internazionale dei poeti* un punto da cui ripartire (Fiori, 2003: 137). La riflessione su Castelporziano contribuirà quindi a porre le basi per l'affermazione, negli anni a venire, delle nuove forme poetiche: non solo le varie tipologie di poesia performativa oggi molto popolari (i reading, gli open-mic, il poetry slam ecc.), ma anche l'instapoesia stessa.

4. L'ITALIANO DEGLI INSTAPOETS: L'ESEMPIO DI GUIDO CATALANO

4.1. *L'oggetto dell'analisi linguistica*

L'innovazione che caratterizza le forme più recenti della poesia contemporanea si riflette anche sul piano linguistico. Nonostante vengano ascritti al genere letterario della poesia, infatti, i testi degli instapoets sembrano non presentare i tratti peculiari e distintivi delle sue espressioni più tradizionali; mentre, d'altro canto, al loro interno spiccano alcuni

elementi meno consueti per il genere lirico, e oggi propri soprattutto di altre tipologie testuali (in particolare della canzone rap).

Per studiare in maniera più approfondita l'italiano adoperato dai nuovi poeti si è qui analizzata l'intera produzione¹⁷ di uno di loro: Guido Catalano, considerato uno dei pionieri dell'instapoetry in Italia; «l'ultimo dei poeti o il primo degli "Instapoet" italiani», come lo definisce Alessandra Rotondo (2017), nel titolo di un suo articolo. Catalano è anche (soprattutto, forse) un performer che recita molti dei suoi componimenti in occasione di reading e tour¹⁸, e questo fa sì che nella sua figura convergano diverse manifestazioni della poesia contemporanea. L'indagine sui suoi testi – di cui solo una parte si trova all'interno del suo profilo Instagram – è stata guidata principalmente da due obiettivi opposti, ma complementari: capire – da un lato – se, e in quale modo, si conservano i tratti tradizionalmente caratteristici della poesia (la rima, l'enjambement, il troncamento, la ripetizione, gli arcaismi e i vocaboli letterari, la similitudine); individuare – dall'altro – gli elementi di discontinuità e di innovazione.

4.2. *La poesia di @catalanoguido*

Prima di entrare nel merito dell'analisi linguistica, sarà bene soffermarsi su alcune caratteristiche più generali che riguardano la poesia di Catalano. Innanzitutto, va specificato che i suoi versi non sono destinati esclusivamente alle piattaforme social, pure usate come un eccellente «amplificatore»¹⁹: Catalano, infatti, resta molto legato sia alla carta stampata sia alla performance orale, risultando – se così si può dire – uno dei più «tradizionali» tra gli instapoets.

La lunghezza dei suoi testi, in effetti, risulta piuttosto varia: ci sono alcune poesie che si dispiegano su più pagine e altre (la maggior parte) che si caratterizzano per la brevità, ma ad ogni modo non assumono (se non raramente) quell'aspetto di aforisma o quella natura epigrammatica che caratterizzano solitamente l'instapoetry. Proprio la brevità, tuttavia, rappresenta uno degli elementi che gli garantiscono un grande successo nei social network: «il tipo di roba che faccio – afferma in un'intervista – funziona molto bene sui social network», perché «è breve, è di facile fruizione. In più, vabbè, – aggiunge – scrivo delle robe divertenti, che piacciono»²⁰. Ma, in un'altra intervista, è lo stesso autore a mettere in guardia rispetto al rischio di semplificazione, legato anche a un'eccessiva brevità:

La poesia si presta bene alla condivisione, perché è una forma breve e sta arrivando un'ondata notevole di poeti e di poetesse che utilizzano anche con grandi risultati questi mezzi, penso a Franco Arminio o a Gio Evan. Naturalmente in Italia, in altre parti del mondo sono arrivati molto prima. [...] Per fortuna ho iniziato non scrivendo su questi mezzi, quindi riesco ad essere

¹⁷ Si è scelto di considerare l'intera produzione poetica di Catalano al fine di basare le conclusioni dell'analisi su un *corpus* il più possibile ampio. Delle sette raccolte a stampa in cui è riunita l'intera produzione – concepibile di fatto come un'unità per via dell'omogeneità stilistica riscontrata – si è qui analizzata sempre l'ultima edizione: *I cani hanno sempre ragione* (2018), *Sono un poeta, cara* (2018), *Motosega* (2019), *Ti amo ma posso spiegarti* (2018), *Piuttosto che morire m'ammazzo* (2018), *La donna che si baciava con i lupi* (2019), *Ogni volta che mi baci muore un nazista* (2018²). Nel *corpus* di riferimento non è stato incluso il libro sonoro *Poesie al megafono* (2019) in quanto (come già accennato) si tratta di un'antologia con una sola poesia inedita.

¹⁸ «Tengo letture pubbliche in tutta Italia / in un tour infinito», scrive sempre all'interno di *Curriculum Vitae*.

¹⁹ Come dice lui stesso in una video-intervista disponibile al link <https://www.miraggiedizioni.it/prodotto/i-cani-hanno-sempre-ragione/>.

²⁰ *Ibidem*.

più vario. Ma se scrivi soltanto poesie di 2-3 versi solo perché funzionano su Instagram, poi non sei in grado di scrivere una poesia di mezza pagina che abbia un senso, una 'musica' e un ritmo, allora c'è un problema. [...] Resto tuttavia lontano dall'accusare il medium che, come ripeto, offre grandi potenzialità. Prima dei social facevo un lavoro enorme per farmi conoscere, la famosa gavetta. Quando andavo a fare gli spettacoli non avevo eventi Facebook da lanciare e andavo in giro per Torino ad appiccicare i manifesti con la data e il luogo. Sono esperienze formative, però se sei bravo e hai qualcosa da dire anche Instagram va benissimo. (Romozzi, 2019)

Una caratteristica comune dell'instapoetry che invece si conserva all'interno delle poesie di Catalano è la quasi totale assenza di punteggiatura (eccezion fatta per i puntini di sospensione) e, di conseguenza, di lettere maiuscole (anche a inizio poesia e per i nomi propri). Un maggiore impiego dei segni di interpunzione, specialmente del punto fermo (per cui, di conseguenza, compaiono anche le lettere maiuscole a inizio frase), si riscontra nell'ultima raccolta (*Ogni volta che mi baci muore un nazista*), nonostante lo stesso autore, in una delle poesie (*Bollettino #2*), affermi: «dovrei usare un po' di punteggiatura / ma non ne ho voglia».

Tralasciando momentaneamente la rima, di cui si tratterà successivamente, è facile constatare innanzitutto che all'interno delle poesie di Catalano manca qualsiasi schema metrico e strofico. Anche la divisione in strofe, quando c'è, non dà vita infatti a una struttura uniforme, ma è completamente arbitraria. Allo stesso modo, la misura dei versi non è regolare: si trovano a convivere versi molto brevi – tra cui anche dei monosillabi («no», «ah», «si», *Il bloccone*) – insieme ad altri molto lunghi, composti da più di undici sillabe (come, per esempio, il primo verso di *Greta*: «Il primo regalo fu un paio di orecchini d'argento antico»). Di frequente, poi, i versi lunghi tendono a sconfinare nel rigo successivo (emblematica, da questo punto di vista, è la poesia *Sono le 3*) e fanno sì che il testo poetico somigli molto a un discorso in prosa. Un caso estremo di questo fenomeno si presenta, per esempio, all'interno di *Domenica (come sfuggii a una trappola infame tèsami dai milanesi una domenica d'Agosto)*, in cui la scansione in versi è assente e la scrittura procede ininterrottamente, generando quella che può essere considerata una somiglianza con la poesia in prosa, quel particolare genere di poesia «che ha come padri e maestri Charles Baudelaire – nell'Ottocento – e Francis Ponge – alla metà circa del Novecento» (Giovannetti, 2017: 82).

4.3. *Il sopravvivere di alcuni tratti tradizionali*

Dopo aver rilevato l'assenza di schemi metrici tradizionali all'interno dei componimenti di Catalano, ci troviamo a constatare anche la dissoluzione di quelli rimici. In molti casi la situazione coincide con quella rilevata da Giovannetti (2017: 71) a proposito di *Contratto d'amore* (poesia che fa parte di *Ogni volta che mi baci muore un nazista*), il cui testo, «dal punto di vista ritmico», si presenta come «un parlato elementare, che si appoggia alle cadenze intonative del discorso "puro" senza avere l'ambizione di complicarle (con la rima, ad esempio)». La rima non compare con regolarità, ma viene usata dall'autore a suo piacimento, come uno strumento da sfoggiare quando lo ritiene opportuno: «– lo so ma ogni tanto qualche rima debbo pur farla», scrive in *Poesia d'amore per una ragazza fiore*. Da notare, poi, è il valore che la rima assume nei casi in cui viene utilizzata. A prevalere è la funzione di tipo ludico, che conferisce al componimento l'aspetto quasi di una filastrocca (il fenomeno è evidente, ad esempio, nella poesia *La farfalletta*: «la farfalletta / svoletta

svoletta / nel cielo turchino / c'è il sole / è mattino»), o imprime un tono apertamente comico, come nei versi di *Ti cucirei un vestito*: «e un par di guanti, posto che avanza / partendo dal gomito che c'ho dentro la panza». A commentare questa rima, in una nota fra parentesi all'interno della poesia, è Catalano stesso: «Nota per l'editor: oh, avanza e panza, vuoi le rime? eccotele, non mi veniva altro, che ci vuoi fare». Pochi versi dopo, aggiunge: «non son cattivo, forse un po' pazzo / son qui questa mattina / che sparo rime a cazzo». A parte qualche eccezione (si segnala, per esempio, la rima ritmica «questa poesia è magica / non è una poesia logica» in *Poesia magica per farti tornare allegra*), il tipo predominante nelle poesie di Catalano è la rima baciata, di cui si incontrano pure alcune manifestazioni interne al verso (per esempio: «morente di questa città senza mare ma che ci sto a fare» o «lontano da te, chissà con chi stai, chissà chi ti bacia, che fai» in *Che cazzo ci fanno i gabbiani a Milano*).

Un tratto che ricorre con grande frequenza all'interno dei testi di Catalano è l'enjambement, «caratteristico della poesia italiana fin dalle Origini» (Mengaldo, 2018: 25). Proprio la possibilità di crearlo, secondo Agamben (1996: 113), «costituisce il solo criterio che – oggi – permette di distinguere la poesia dalla prosa». Chi, d'altro canto, sostiene invece che l'enjambement da solo non basta a qualificare una poesia, ricorda che la scrittura in versi non caratterizza soltanto quest'ultima, ma anche altri ambiti (quali, ad esempio, il teatro e la canzone) e che «a complicare il quadro» ha contribuito l'affermazione della poesia in prosa, che «chiede al lettore di trovare la poesia in qualcosa che poesia non sembra» (Giovannetti, Lavezzi, 2010: 18), ridimensionando così l'importanza, nella definizione del genere poetico, sia dell'enjambement sia del semplice andare a capo²¹.

Fra i tratti tradizionalmente poetici, poi, è stata esaminata la caduta della vocale in fine di parola²². Dato che nelle poesie di Catalano il troncamento si trova quasi sempre all'interno del verso («ho paura di star solo / perché poi mi vien da piangere», «e son stufo di bussare / che le mie nocche si son consumate», «e non han bisogno di rubare», «ad aspettar che torni», «mi son girato», «col mio schioccar di dita», «mi son fatto costruire dai muratori», «forse mi son fatto trasportare dalla fantasia», «me l'han detto», «a legger poesie», «che mi vien voglia di dirti», «le percussioni van fuori tempo», «tener chiusa la pistola», «facendo balzar in su / e ricader di giù», «ma non ne son certo», «Son tre anni che non ho una fidanzata», «e trovar traccia di te:», «Mi chiederai se ti son mancato» ecc.), e non alla fine²³

²¹ Tuttavia, anche per Serianni (2018: 263-264) «non parrà avventato affermare che, tranne la segmentazione del testo, nessun indicatore esterno (presenza della rima, obbligatorio scarto linguistico ecc.) consente ormai a un adolescente scolarizzato del Duemila di distinguere un testo “poetico” da un testo “prosastico”. D'altra parte, andare a capo prima della fine della riga tipografica parrà condizione necessaria e sufficiente a uno dei tanti italiani (si parla addirittura di due milioni: cfr. Bertoni, 2006, pp. 131-2) che si dilettono di scrivere poesie».

²² Serianni (2018: 121-123), illustrandone l'«andamento nel tempo», ha evidenziato come il fenomeno sia stato «largamente presente nei primi secoli fino al Quattrocento compreso», si sia stabilizzato in quelli successivi e, infine, sia diventato «occasionale solo nella poesia novecentesca». In un unico caso, cioè davanti a pausa, la presenza dell'apocope «si è estesa rispetto all'italiano antico» ed è arrivata «in forze al Novecento per le forme di più alta ricorsività (*amor, cuor, gl'infiniti* ecc.) in quella particolare provincia della lingua poetica tradizionale che è la musica leggera».

²³ I casi in cui il troncamento è posto in fine di verso sono pochissimi e molto rari sono anche gli esempi che riguardano *amor* e *cuor*, ovvero le forme tronche più ricorrenti nella poesia e nella canzone (Cfr. Antonelli, 2010: 93-99): «senza saper che dir che far o chi bacia», «“sempiterno il mio amor per te, mia splendida dagl'occhi / azzurri e dolci come il miele” le dissi», «senza ch'io possa dir», «silvia, rimembri ancor», «“E cos'hanno di diverso le poesie d'amor scritte per me?”», «*E davvero non ritenete in cuor vostro?*».

(sede realmente marcata nella tradizione poetica), questo andrà interpretato più che altro come un tratto «caratteristico dell'italiano parlato»²⁴ e in particolare delle sue varietà settentrionali, in cui «la tendenza a perdere la vocale finale diversa da *a* è generale» (Serianni, Antonelli, 2011: 74). Viste le origini torinesi di Catalano e vista la destinazione anche orale delle sue poesie, l'ipotesi è che in questo caso si tratti, anziché di una prerogativa poetica, di quella «variabile legata fundamentalmente alla velocità e 'fusione' dell'elocuzione» (Berruto, 2012²: 35) da cui si sviluppano le cosiddette *allegroformen*.

Un altro tratto largamente diffuso nei testi di Catalano è la ripetizione, con la quale l'autore «vuole sottolineare una parola chiave del testo, un concetto che gli sta molto a cuore» (De Benedittis, 2009: 67). Nelle poesie di Catalano l'elemento di rilievo si trova, di solito, a inizio verso (*anafora*): «un po' azzurri / un po' blu / un po' grigi / un po' verdi», «lei si girò, aveva gli occhi grandi / lei si girò e disse queste quattordici parole», «se soffro tanto gli voglio bene / se soffro così così gli voglio bene così così», «io non mi muovo / io sto fermo / io non viaggio / io sedimento / io non vado / io non vengo / io sto»; «ho paura di viaggiare / ho paura che mi perdo» ecc.; ma non mancano (anzi, sono comunque numerosi) i casi in cui si trova alla fine (*epifora*): «entrambe vorrebbero essere altrove / tipicamente altrove», «non ti preoccupare, mi disse / la dimenticherai presto, mi disse», «era un pomeriggio d'inverno / e sembrava fosse proprio inverno / ma era inverno», «la tua mamma non ti può aiutare / i tuoi amici non ti possono aiutare / il tuo medico della mutua non ti può aiutare / ... », «al centro della stanza / è importante che tu sia dentro una stanza» ecc. Le ripetizioni più clamorose, però, sono quelle che coinvolgono interi versi, i quali – riproposti anche svariate volte – finiscono per assomigliare ai ritornelli: elementi tipici della canzone pop che, come fa notare De Benedittis (2009: 65), «non sono altro che maxi ripetizioni». In questo modo, per esempio, la poesia intitolata *Alle otto del mattino* (da *Ogni volta che mi baci muore un nazista*) presenta (anche visivamente) la struttura di una canzone in cui le strofe sono intramezzate sempre dallo stesso verso: «ma tu non sei qui.».

Rari, proprio come ci si aspetta, sono gli arcaismi e i vocaboli letterari. Tra i primi si può annoverare la forma del condizionale in *-ria*²⁵ che in Catalano rappresenta palesemente un'eccezione, visto che compare soltanto nella prima poesia della prima raccolta (*I cani hanno sempre ragione*): *S'io fossi scacco vorria essere lo cavallo*, in cui è evidente fin dal titolo il riecheggiamento ironico di un famosissimo componimento di Cecco Angiolieri.

Un altro unicum è la forma *istrada* («mi ritrovai in istrada», *Carogna contro scimmia vince carogna*), con il ricorso a quella *i* prostetica che già da decenni «è di uso raro, sia nel parlato che nello scritto» (Sabatini, 1985: 157).

In qualche poesia si possono evidenziare anche delle forme che «i linguisti tendono a dare per morte o languenti», ma che nel mondo della scuola sono «ancora additate come norma» (Serianni, 2017c: 439). Per esempio, l'uso, per il pronome soggetto di terza persona singolare, di *egli* al posto di *lui* – che ormai è la forma «pressoché generale nel parlato» e largamente diffusa «nello scritto di ogni tipo» (Serianni, Antonelli, 2011: 240) – e l'uso, per la terza persona plurale, di *essi* e di *esse* al posto di *loro*, che, invece, nel verso «nessuno credette loro» di *La triste storia della stella e il bue (con finale in vacca)*, sopravvive nella forma pronominale dativale – a fronte, anche qui, di un italiano dell'uso medio in

²⁴ Cfr. al link [http://www.treccani.it/enciclopedia/troncamento_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/troncamento_(Enciclopedia-dell'Italiano)/).

²⁵ Tratto che, come spiega Serianni (2018: 217-218), pur attraversando d'intero arco della tradizione poetica italiana, già nell'Ottocento «appare residuale», sopravvivendo solo nel «registro aulico della tragedia [...] o del melodramma».

cui domina l'«uso generalizzato di *gli*» (Sabatini, 1985: 158). Tra le forme poco attuali c'è anche *codesta* («e ti leggerò codesta poesia», *Alla prossima ragazza che mi renderà felice*): uno di quei dimostrativi che già da tempo sono «ormai confinati, fuori di Toscana, nell'uso burocratico» (Sabatini, 1985: 157).

Per quanto riguarda i vocaboli che nel GRADIT sono classificati come «letterari»²⁶, nelle poesie di Catalano incontriamo: *guatare, puranco, nari, sempiterno, ivi, augello, meravigliare* (nella forma non riflessiva), *virgulti, lande, crini, guardo, vello, suggerere, tema per timore, satollo, lassi, rimembro, tristo*. Si tratta di forme «ancora trasparenti alla coscienza linguistica comune (almeno per reminiscenze scolastiche)», allo stesso modo di quelle studiate da Serriani (2017b: 384) per la lingua dei giornali, come dimostrato, per alcune, dalla popolarità delle citazioni letterarie in cui ricorrono (per esempio: «E come quei che con lena affannata, / uscito fuor del pelago a la riva, / si volge a l'acqua perigliosa e *guata*,», Dante; «ornare ella si appresta / dimani, al di di festa, il petto e il *crine*.», «e questa siepe, che da tanta parte / dell'ultimo orizzonte il *guardo* esclude.» e «*Silvia, rimembri* ancora / quel tempo della tua vita mortale, / quando beltà splendea / negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi,», Leopardi). Per lo stesso motivo, quindi, è probabile che anche per Catalano si tratti di riecheggiamenti di letture avvenute tra i banchi di scuola che l'autore sfoggia per conferire una sorta di aura poetica ai suoi componimenti, in maniera, però, assolutamente poco convenzionale. Sullo sfondo di questo ammiccare all'essere poeta, infatti, persiste ancora una volta l'ironia, sua cifra stilistica: «la mia scrittura è ironica, a volte comica, – ammette lui stesso in un'intervista (Romozzi, 2019) – ma non riuscirei a scrivere altrimenti». La vera funzione di queste forme ricercate, perciò, è quella di creare «un indubbio effetto comico» (Giovannetti, 2017: 71), com'è evidente anche dal contrasto che si crea tra queste ultime e quelle decisamente marcate verso il basso, che (come vedremo) gremiscono i suoi versi. Fra i tratti tradizionali considerati, infine, quello meno assiduo all'interno della produzione di Catalano è la presenza della similitudine. I pochi esempi che si incontrano sono costituiti da accostamenti piuttosto banali, quasi dei cliché (««sempiterno il mio amor per te, mia splendida dag'occhi / azzurri e dolci come il miele» le dissi», in *Sempiterno il mio amor per te*); altre volte, invece, accanto a questi, persino nello stesso componimento, si inseriscono dei paragoni meno familiari («Come la pera al cacio / Poi? / Come le labbra al bacio / Poi? / Come quello che sta sotto la trave d'equilibrio e t'acchiappa al volo se cadi, alla ginnasta bambina.», in *E vienimi a trovare al mare*).

4.4. I tratti innovativi: intertestualità e neoconiazione pop

All'interno delle poesie di Catalano si nota innanzitutto la ricchezza di riferimenti provenienti da molteplici ambiti (letteratura; canzone e musica; film e serie tv; fumetti, fiabe e cartoni animati; sport; programmi tv e pubblicità ecc.) che permettono di ricostruire l'immaginario dell'autore e il suo background culturale. Quella dell'intertestualità – va precisato – non è certamente una trovata originale di Catalano: si tratta infatti di «un modulo tipicamente letterario o addirittura iperletterario» (Antonelli,

²⁶ Si può immaginare che il numero di vocaboli letterari sarebbe più consistente se si facesse riferimento alla semplice sensibilità linguistica odierna. Del resto, anche Serriani (2017b: 384), nel suo studio sulle *Forme arcaiche e letterarie nella lingua dei giornali*, notava come «l'applicazione di una marca d'uso è inevitabilmente legata alla sensibilità del singolo lessicografo» e che «in GRADIT è marcato CO *vegliardo* (che io – commentava – avvertirei piuttosto come LE “letterario”) e *fanciullo* è AD, cioè “di alta disponibilità”, dunque ascritto alle parole del vocabolario di base (ma *fanciullo* per me – proseguiva – ha uno statuto stilistico simile a *giovinetto*)».

1994: 4) che qui è reso indubbiamente innovativo dalla frequenza e dalla modalità con cui viene adoperato.

Nei suoi versi Catalano nomina Shakespeare, Oscar Wilde, Montale, Hemingway, Cendrars, Prévert, Apollinaire, Bukowski, Ginsberg, Kerouac, Fernanda Pivano, «il vecchio Salgari» e persino un suo amico slammer, Arsenio Bravuomo. Inoltre, accanto alla *Metamorfosi* di Kafka, a *Niente di nuovo sul fronte occidentale* di Remarque, a *Viaggio al centro della terra* di Jules Verne e al *Nome della rosa* di Umberto Eco, fa riferimento anche alla letteratura di consumo, menzionando *L'uomo che non voleva amare* di Federico Moccia. Oltre a contenere dei semplici rimandi, poi, i suoi versi sono costellati di varie citazioni: «“capitano, mio capitano!”» (Whitman), «tutto il resto è letteratura» (Verlaine), «silvia, rimembri ancor / quel tempo della tua vita mortale / quando beltà splendea» (Leopardi).

Infine, sono presenti anche degli autoreferenziali richiami alla sua stessa produzione: il verso «se fossi scacco vorrei essere il cavallo» (*Curriculum Vitae*) è ripreso dalla sua poesia *S'io fossi scacco vorria essere lo cabballo* (e tutt'e due vengono da *S'i' fossi foco*, sonetto di Cecco Angiolieri, peraltro messo anche in musica da De André), in «chissà se credi ancora / che i cani abbiano sempre ragione» (*Sandra*) c'è il riferimento al titolo della sua prima raccolta (*I cani hanno sempre ragione*) e all'interno di «la fine del mondo arriverà gratis / come disse qualcuno» (*Ma tu non credere*) quel «qualcuno» è proprio Guido Catalano e «*La fine del mondo arriverà gratis*» è il titolo di una sua poesia.

Delle canzoni ricorrono ritornelli e frasi celebri: «dice che quando cade / la tristezza in fondo al cuore / non fa rumore / come la neve» (riferimento a *Emozioni* di Lucio Battisti); «dovunque tu sarai sei mia... / diceva la canzone / anche se con un altro uomo» (riferimento a *Una carezza in un pugno* di Adriano Celentano, richiamata anche nel titolo della stessa poesia: *A mezzanotte sai che io ti penserò*); «– certo, e magari dai diamanti non nasce niente e dal letame nascono i fiori» (riferimento a *Via del Campo* di Fabrizio De André); «– un martello? / – che cosa ne vuoi fare?» (riferimento a *Datemi un martello* di Rita Pavone); «– è troppo grande la città per due che come noi non sperano però si stan cercando» (verso ripreso interamente da *E penso a te*, sempre di Lucio Battisti). Catalano ricorda, poi, con le loro canzoni, molti altri protagonisti della scena musicale italiana (Guccini, De Gregori, Battiato, Cocciantè, Rino Gaetano, Vasco Rossi, Angelo Branduardi, Tony Renis ecc.) e internazionale (Elvis, Bob Dylan, Jim Morrison, David Bowie, Neil Diamond, Axl Rose, i Pink Floyd, Lou Reed, i Rolling Stones, Chris Cornell ecc.).

Tra i film e telefilm citati: *Totò a colori*, *Conan il barbaro*, *Star Trek*, *Spazio 1999*, *Love Story*, *Il meraviglioso mondo del mago di Oz*, *Il Signore degli Anelli*, *I Fantastici Quattro*, *Ghost*, *Troy*, *Titanic*, *Kill Bill*, *Guerre stellari*, *The Walking Dead*, *Lost*, *La città verrà distrutta all'alba* ecc. Anche in questo caso si incontrano alcune citazioni molto famose, come in *Patti chiari, amicizia lunga*, in cui risuonano le parole del replicante Roy Batty (interpretato da Rutger Hauer) nel film *Blade Runner*: «ho visto cose che voi umani / tipo i bastioni di Tannoiser».

Tra i rimandi all'immaginario infantile: i *Peanuts* («ho sentito una volta / qualcuno dire / che Charlie / è pazzo proprio come il suo cane»; «me l'ha insegnato il cane di Charlie»); *Cenerentola* («come Cenerentola / e non ha neanche perso la scarpa»); i *Puffi*, i *Barbapapà*, i *Pokemon* ecc. («se tu fossi un puffo / tu saresti il puffo stronzo / se tu fossi un barbapapà / tu saresti barbamerda / se tu fossi un supereroe / tu saresti la donna muco / se tu fossi un pokemon / tu saresti un pokemon qualsiasi»).

Per lo sport nomina Dino Zoff, Antonio Cabrini, Claudio Gentile, Gaetano Scirea, Maradona, Zico e Pelé, per il calcio; Borg, per il tennis; Karim Abdul Jabbar, per la pallacanestro; Niki Lauda, per la Formula Uno.

Nella poesia intitolata *Televisione*, fa l'elenco dei programmi che guarda: «telegiornali / verissimo / grande fratello / maria de filippi / i simpson / ballarò / mai dire domenica / striscia la notizia / blob / le previsioni del tempo / la talpa / i telegiornali, anche emilio

fede / mtv / le iene / e molto altro ancora»; mentre, nella poesia *Il mare visto da un poeta*, rievoca uno spot pubblicitario prodotto da una marca di coltelli: «da noia si taglia con il coltello / quello affilato / terza serie perfetta».

La densità di collegamenti e rimandi che si attesta nei versi del nostro autore si può avvicinare, in primo luogo, all'«ipertestualità» che caratterizza la stessa Rete in cui questi trovano diffusione: «la ricezione lineare» di un testo su Internet, difatti, «è affiancata e integrata da percorsi differenti», spesso «realizzati [...] da una finestra a un'altra», che determinano un'«apertura delle possibilità di significato» (Giovannetti, 2017: 111). Un procedimento analogo tramite link (mentali) si ritrova, poi, in un altro ambito, quello della canzone rap: «un tipo di musica che», avvalendosi – sia per i testi sia per le basi – di «quella forma di furto che va sotto il nome di “campionamento”», «non può che essere “originale” nel modo in cui saccheggia, maciulla e riusa» (Foster Wallace, Costello, 2014: 217). Non sempre, però, i riferimenti e le citazioni sono di immediata comprensione: talvolta, infatti, richiedono al destinatario un'«enciclopedia [...] complessa» e risultano avvolti da quel velo di indecifrabilità che Antonelli (2019: 60-61), a proposito di alcuni elementi contenuti nei testi dei Coma_Cose (duo della scena rap contemporanea), ha chiamato «effetto scighèra» (dove «scighèra» è una parola milanese che vuol dire, appunto, 'nebbia'). Lo stesso può dirsi per i versi di Catalano, per i quali può valere la descrizione che Annarita Miglietta (2019: 113) ha fatto dei testi di un altro rapper, Caparezza, nei quali si trovano a coesistere, da un lato, rimandi che «appartengono a una cultura nazional-popolare» e «a un insieme di conoscenze condivise da un pubblico più vasto» e, dall'altro, riferimenti «condivisi solo da un pubblico mediamente colto» oppure che «presuppongono delle conoscenze specifiche, di settore».

Dal punto di vista linguistico, però, i rimandi più importanti sono quelli che servono a creare giochi di parole di vario genere. Quelli più frequenti sono le citazioni distorte: «s'io fossi scacco / vorria essere lo cabballo»²⁷, «non ragionar di me / non mi guardare e passa»²⁸, «ha da passa' la maledett'estate»²⁹, «perché è l'amore ai tempi di Torino» e «Nulla di nuovo neanche qui su questo fronte, capitano,»³⁰, «ed è subito Findus»³¹, e così via. La distorsione, inoltre, non riguarda soltanto le citazioni colte, ma anche i modi di dire, le frasi proverbiali e gli elementi popolari: «che i baci sian gl'ultimi a morire», «mi avvalgo della facoltà / di non amarti / ma di amarti / di non volerti / ma di volerti», «*Questa non è una richiesta d'aiuto*», «*Tutta la verità, nient'altro che la verità, tutt'altro che la verità*», «finché morte non ci separi / nella buona e nella cattiva sorte / ma anche in quella media», «stamattina mi son svegliato / e ai piedi del mio letto ho notato / una figura in piedi ai piedi del mio letto / era / inconfutabilmente / l'invasor».

Tra i giochi linguistici, poi, troviamo anche la paronomasia – «gruppi di parole con *significante simile, significato diverso*» (De Benedittis, 2009: 55) –, che spesso si trasforma in «bisticcio in assenza tra la parola usata e quella attesa», per cui si attingono dalla memoria condivisa «stereotipi, proverbi e [...] ritornelli» (Antonelli, 2018: 28) che fanno parte

²⁷ È l'incipit dell'omonima poesia (*S'io fossi scacco vorria essere lo cabballo*), in cui vengono alterati il titolo e i versi di *S'i' fosse foco* di Cecco Angiolieri.

²⁸ Rimaneggiamento di «non ragioniam di lor, ma guarda e passa» (*Inferno*, Canto III, v. 51).

²⁹ Ripresa, distorta, di «Ha da passa' 'a nuttata»: battuta finale di *Napoli milionaria!* di Eduardo De Filippo, pronunciata dall'autore stesso nei panni di Gennaro, il protagonista.

³⁰ Riferimenti ai titoli di due celebri romanzi: *L'amore ai tempi del colera* di Gabriel García Márquez e *Niente di nuovo sul fronte occidentale* di Erich Maria Remarque.

³¹ Citazione distorta del titolo e dell'ultimo verso di *Ed è subito sera*, poesia di Salvatore Quasimodo.

dell'immaginario comune e se ne interrompe la «prevedibilità», alterandoli tramite l'aggiunta di un elemento straniante: «*Bim bum bomba*», «da ciliegina sulla tomba», «donne che mentono a fin di pene», «a stretto giro di vodka», «“Mi vuoi bene?” / “Da ferire.”», «ed al “che ne sai tu / di un campo di grano / poesia dell'amore / di un nano”», «“Il tuo ottimismo cosmico ha qualcosa di artistico.”». L'uso massiccio di questa particolare figura retorica contraddistingue, oggi, specialmente i testi dei cantanti rap³², al punto che Antonelli (2018: 28), in questo contesto, l'ha ribattezzata, infatti, *raponomasia*.

Gli altri giochi linguistici che, sebbene in numero inferiore, si possono incontrare all'interno delle poesie di Catalano sono i cortocircuiti analogici («tanti piccoli Giulio Verne? viaggio al centro della terra?»), i doppi sensi («mi trovi basso? / no, è che non ti cerco e quindi non ti trovo») e le figure etimologiche («ti stupirò / mi stupirai / saremo stupidissimi e stupendi»).

Va segnalata, infine, la creazione di parole nuove, sia ricalcate sul modello dei vocaboli vicini, di cui vengono imitati i meccanismi di formazione («un cardiologo curerà i miei problemi di cuore / un pneumologo i miei problemi pneumatici / un andrologo quelli androcolitici / un psichiatra quelli della mia mente confusa», «appena finita l'ho letta / riletta e triletta», «abbracciamoci coi bracci / aggambiamoci con le gambe», «falla calda se ha freddo / allùciala se ha buio», «l'abbraccio / e t'abbacio»), sia coniate *ex novo*, senza alcuna relazione con il contesto³³ («gabbianucelli», «anarconeuroni», «*Alcolicomalinconica*», «malincogatto», «in questo autunnevolissimo pioggerellinissimo mattino»). In più, nei versi «non mi piccioni viaggiatori più / non mi segnali di fumo più» (*Non ti ricordi più?*), l'invenzione linguistica consiste nel «prendere una parola e farne un verbo transitivo, supponendo quindi un complemento oggetto»³⁴ (Antonelli, 2019: 61).

4.5. *L'italiano delle poesie di Catalano*

L'analisi dei testi di Catalano ha riguardato alcuni livelli linguistici più generali, come quello lessicale e quello morfosintattico.

4.5.1. *Il lessico*

Per quanto concerne il lessico, ne sono stati classificati alcuni campioni utilizzando le marche d'uso indicate dal *Grande dizionario italiano dell'uso (GRADIT)*. Abbiamo già avuto modo di osservare che le parole di uso letterario sono sì presenti all'interno dei versi di Catalano, ma tutt'altro che frequenti (vd. par. 4.3.). Davvero rari sono, poi, i termini obsoleti (che costituiscono semplicemente un sottogruppo di quelli letterari); mentre è possibile incontrare più di qualche esotismo, molto spesso di uso comune in italiano (*rasta*, *dj*, *sms*, *blog*, *marketing*, *rapper*, *karate*, *kalashnikov* ecc.). Le categorie relative al lessico fondamentale, di alto uso, ad alta disponibilità e di basso uso sono piuttosto omogenee tra di loro per quantità di esempi. La maggior parte dei vocaboli, però, appartiene significativamente al lessico comune. All'interno di questa categoria (ma anche, in modo

³² Come afferma Fausto Zanardelli dei Coma_Cose (in arte Fausto Lama), in un'intervista ad Antonelli (2019: 61), «disfare le frasi fatte, prendere le parole da un altro lato per guardare le cose in modo diverso», nel rap, serve a creare delle «immagini che si concatenano».

³³ Per molti di questi si registra la tendenza «alla parola componibile» segnalata da Testa (1999: 143) per la poesia italiana dell'ultimo Novecento.

³⁴ Pratica che Fausto Lama dei Coma_Cose descrive – nell'intervista ad Antonelli (2019: 60-61) – riferendosi a uno dei neologismi presenti nel loro brano *Post concerto* (2018): «Se la pioggia fosse transitiva / io ti *temporalo*».

più sporadico, nelle altre) si riconoscono spesso forme colloquiali (come *sfiga* o *tele*), familiari (come *biondina* o *macello*), popolari (come *scaracchio* o *della madonna*). Ciò che colpisce (e, in alcuni casi, impressiona) è soprattutto l'abbondanza del turpiloquio, specie a sfondo sessuale («montale *me l'inculo*», «“sei uno *stronzo!*” affermò», «e allora, *minchia*, dai», «e nessuno gli *rompe i coglioni* da sopra», «che *s'incazzava* da bestia in ogni puntata», «non mi facevo manco le *seghe* a otto anni», «*vaffanculo*, mi ha detto», «tutta la *merda* che mi scorre dentro», «ma è un investimento che, *porco giuda*», «secondo me *scopavano*», «*cazzzo*, il Cocciantone», «“Poi capisci che *stai rincogliendo?*”», «un *cazzone* romantico senza speranza.» ecc.), fino ad arrivare – addirittura – alla bestemmia («tu con quegli'occhi verdi che *porcodio*»).

Alle espressioni colloquiali e volgari si affiancano spesso anche quelle gergali (*canne*, *rollare*, *fico*, *tamarro*, *ganzo*, *sballo* ecc.), tra cui spiccano quelle tipiche del linguaggio giovanile (come, per esempio, *a manetta*).

In netto contrasto rispetto ai vocaboli comuni, ai gergalismi e al turpiloquio, nei componimenti esaminati si trovano a coesistere anche moltissimi termini di uso tecnico-specialistico, relativi agli ambiti più disparati: *padiglione auricolare* (anatomia), *mi estrofleto* (biologia), *lobotomizzati* (chirurgia), *flagranza di reato* (diritto), *cadute in prescrizione* (diritto civile), *megatoni* (fisica), *pulegge* (meccanica), *pneumologo* (medicina), *cumulonembi* (meteorologia), *palindromo* (metrica), *fissione nucleare* (nucleare), *calcescisti* (petrografia), *carroponti* (tecnologia) ecc.

All'interno delle poesie di Catalano, inoltre, incontriamo anche alcuni vocaboli regionali o dialettali, la maggior parte dei quali, però, ha più che altro una connotazione giovanile (*limonare*, *peso*, *sbarbo*, *sderenare*) o gergale (*cannare* e *pula*). Per questo motivo, le forme regionali e dialettali possono essere considerate manifestazioni di quella neodialettalità, affermatasi a partire dagli anni Novanta e diffusasi largamente sia nella letteratura sia nella canzone, «strettamente legata ad altre varietà linguistiche che esulano dallo *standard*, come ad esempio – per l'appunto – i linguaggi giovanili» (Antonelli, 2016²: 188). Del resto, era stata proprio l'affermazione del «nuovo ruolo dei dialetti nella società italiana» (Antonelli, 2016²: 192-193) – cioè della neodialettalità – a causare il tramonto, in poesia, dell'uso del dialetto come «ricerca di una lingua incontaminata» (tipico soprattutto del secondo Novecento, con apice negli anni Ottanta). Da quando, infatti, il dialetto diventa «troppo vivo nelle abitudini dei parlanti e troppo presente nelle pagine dei bestseller», i poeti non lo scelgono più come strumento di «fuga dal quotidiano» e quei pochi che, invece, ancora lo utilizzano lo fanno «aprendosi a realtà prosastiche» e «accettando la compromissione con i linguaggi della realtà contemporanea, [...] senza alcuna nostalgia, ma solo come voce “altra”, inevitabilmente mescolata» (Antonelli, 2016²: 192-193).

L'assenza di una vera connotazione diatopica, peraltro, può essere dimostrata dal fatto che le forme regionali presenti all'interno dei testi di Catalano appartengono – o appartenevano, soprattutto nel caso dei giovanilismi e dei gergalismi usati oggi a livello nazionale – a diverse aree linguistiche: settentrionale (*limonare*, *moroso*, *cannare*, *sbarbo*, *sbrago*, *pula*); toscana (*grillare*, *'gnudo*, *peso*); centrale (*sderenare*, *zompare*); romana (*fracico*); centromeridionale (*panza*, *addormirmi*, *pastarelle*, *monnezza*); meridionale (*minchiata*, *uscire* usato transitivamente, *tenere* per avere). Lo stesso vale per i dialettismi che, pur in numero decisamente inferiore, si riferiscono al romanesco (*capocciate*, *mortacci* e *zinne*) e al lombardo (*Cassoeula*), rimanendo però di competenza – perlomeno passiva – panitaliana.

Fatta eccezione per i pochi vocaboli letterari e per i tecnicismi, dall'analisi del lessico appare chiaro che la lingua dei testi di Catalano scivola sempre di più verso il basso,

rispecchiando (e, per certi versi, persino accentuando) una tendenza generale della lingua della poesia contemporanea.

Saltate le paratie che avevano distinto i vari generi di poesia, si dilatano la quantità e la qualità dei poetabili e nella lingua nulla apparirà più vietato o escluso a priori: inserti plurilinguistici, escursioni verso il basso, rinuncia sinanche alla parvenza di grammaticalità. (Serianni, 2018: 263)

4.5.2. *La morfosintassi*

La stessa tendenza si rileva anche dal punto di vista morfosintattico. Molto rari, infatti, sono i fenomeni caratterizzati verso l'alto, solitamente tipici della lirica tradizionale: per le poesie di Catalano si può essenzialmente registrare qualche caso di inversione («più dello re / che sempre in ansia sta», «l'autunno alle porte già bussa» ecc.) e di avanzamento dell'aggettivo rispetto al nome («hanno la stessa portentosa facoltà», «per verdi distese d'erba odorosa», «de verdi, verdi colline fiorite», «l'impossibile eclissi», «da quella portentosa cicatrice»).

Quello che si nota, invece, è il «sempre più stretto contatto – già evidente nella poesia italiana dell'ultimo Novecento – tra la lingua poetica e la lingua parlata quale repertorio di moduli e registri, ad un tempo, comuni e quotidiani, prosastici e usuali, ma anche 'espressivi' e vocali, affabili e dialogici» (Testa, 1999: 146). In effetti, a testimonianza di «questo avvicinamento tra il 'poetico' e il 'parlato'» (Testa, 1999: 146), nelle poesie di Catalano si può segnalare *in primis* la ricorrenza di tratti tipici dell'*italiano dell'uso medio* (Sabatini, 1985: 154-184):

- il costrutto della dislocazione o frase segmentata («io le canne me le faccio con il metodo dello svuotino», «a me mi sembrano mica delle poesie, mi dice» ecc.);
- il cosiddetto anacoluto o *nominativus pendens* («dormire da solo, hai spazio», «ma io i piedi, lo sai, non mi suscitano» ecc.);
- il *ci* attualizzante che accompagna il verbo *avere* («c'hai i piedi che sembri una papera»), «- mamma, c'ho un casino», «io sulla domenica ci ho un sacco di roba da scrivere» ecc.);
- il *che* polivalente («ti volevo fare delle domande / che tu poi mi dovevi rispondere», «lasciando lì una ragazza molto bella / che ci volevamo bene», «ti andrebbe di saperli gli undici motivi che mi piaci?», «mettetemi accanto a Morrison che c'è più passaggio», «le cose che non sei d'accordo» ecc.).

Altri fenomeni, poi, che mostrano l'apertura nei confronti del parlato (anche colloquiale e informale) sono

- il mancato accordo tra soggetto e verbo («tranne la famiglia del mio amico / che erano persone squisite», «impara che i cabarettisti è gente / che combatte in prima linea»);
- l'uso errato di congiunzioni e preposizioni («che siccome che tutti e due», «mentre che dormiva», «stamattina, quando che mi sono alzato», «mi ha guardato serio e mi ha detto – non ti provare di farlo mai, mai più, coglione», «in quanto che mi mancano le prove» ecc.).

Inoltre, si nota «un andamento prevalentemente paratattico», che D'Achille (2010³: 200) segnala – appunto – come tipico del testo parlato, soprattutto informale; mentre la subordinazione è molto meno frequente.

Il fatto che la lingua poetica di Catalano si accosti fino a fondersi, di frequente, con quella parlata – un caso estremo è rappresentato dai dialoghi, che da sempre, in realtà, sono una delle modalità attraverso cui «la poesia in versi esprime, o almeno evoca, l'oralità»³⁵ (Serianni, 2017a: 70) – trova spiegazione, ancora una volta, nell'appartenenza dei suoi versi pure a quel genere di poesia che è detto performativo. Ne parla lo stesso autore.

Premetto che il mio linguaggio è cambiato tantissimo, tecnicamente parlando. Inizialmente avevo un verso 'iper libero', ora cerco di stare più attento alla forma, ma nel contempo cerco di scrivere con l'ottica di leggere in pubblico: scrivo ad alta voce per sentire ritmo e musica in quello che scrivo. La colloquialità è un tratto che ho: molte delle mie poesie non sono poesie ma dialoghi, è una forma che mi piace molto. La semplicità è per farmi capire: per me è importante essere capito. (Romozzi, 2019)

Per le poesie esaminate, poi, si registra quella «rinnovata attività della funzione verbale in sequenze che fissano azioni», annoverata da Testa (1999: 154) fra i nuovi tratti che caratterizzano la poesia di fine Novecento («E ho letto poesie davanti alle persone / e ho bevuto vino rosso / e ho firmato libri / e ho bevuto altro vino / rosso / ho stretto mani / ho risposto a sorrisi / ho finito il bicchiere / ... »); mentre sono pressoché assenti i casi di nominalizzazioni (un caso di ellissi del verbo è, ad esempio, «Noi di città, Lùcia, di stelle poche»). Per quanto riguarda le forme verbali, inoltre, va sottolineato come Catalano utilizzi in modo frequente e accurato il congiuntivo (anche se, in altri casi, al suo posto si può trovare l'indicativo: «vuoi che continuo a scrivere? / vuoi che smetto? / vuoi che divento famoso? vuoi che le mie poesie d'amore parlano solo di te?»), pur non disdegnando altrove l'imperfetto indicativo in luogo del condizionale passato («poi dopo il veterinario mi spiegava che prima la addormentava»).

Questa coesistenza di tratti contraddittori (anche nel medesimo testo) è stata già osservata da Antonelli (2010: 13) a proposito della canzone e anche qui il fenomeno è stato interpretato come un'ulteriore prova del fatto che ormai, al suo interno, si trovano a convivere «tratti caratteristici del parlato con tratti più comuni nello scritto».

³⁵ Questa «mimesi letteraria del parlato» (Serianni, 2017a: 65) – «diversa rispetto a quella trattata» precedentemente, «perché ha che fare non con la grammatica, ma con la pragmatica» (Antonelli, 2010: 157) – è stata sondata e dimostrata da Serianni (2017a: 65-99) per quanto riguarda la «poesia italiana "classica" (diciamo fino al primo Novecento)», sia nei generi poetici a «dialogicità totale» (come tragedia, commedia e melodramma) sia in quelli a «dialogicità parziale», con il poeta «solo davanti al pubblico dei lettori». Infatti, anche se, «per la percezione comune di un occidentale del Duemila, la poesia generalmente intesa sembra situarsi nelle più elette e astratte regioni dell'elaborazione scritta, al polo opposto rispetto alle modalità e alle caratteristiche proprie della lingua parlata», questa – in effetti – «può riprodurre dialoghi tra personaggi (o simboli) a vario titolo evocati, ovvero può presentare un alto indice di performatività nei confronti del lettore, sollecitandone la benevolenza, la complicità oppure rivolgendogli esortazioni o ammonimenti» (Serianni, 2017a: 68).

5. CONCLUSIONI

In seguito all'analisi linguistica condotta sui versi di Catalano, dunque, non possiamo far altro che convenire con Serianni (2018: 261) quando, alla domanda «che cosa resta nel Duemila della grammatica poetica tradizionale?», risponde: «ben poco». Per lui, infatti, appare chiaro che, ormai, «la lingua poetica codificata nei secoli scorsi è [...] diventata un reperto archeologico» Serianni (2018: 264). Già Enrico Testa (1999: 135-157) aveva notato, per l'ultimo Novecento, l'affermarsi di una nuova lingua della poesia italiana, la quale, dopo essersi avvicinata sempre di più alla prosa, ha dovuto ricercare caratteristiche e strategie innovative per ribadire la propria specificità. Tra quelli nuovi, però, gli unici elementi che sembrano caratterizzarla verso l'alto sono «il lessico intellettualistico e i tecnicismi» (che «svolgono la funzione di forma rara, non comune») e le «neooniazioni senza limite» (Testa, 1999: 141). Per il resto, dall'indagine di Testa (1999: 141), è risultato che la lingua della poesia contemporanea «punta decisamente verso il basso», tanto che «oltrepassa la grammatica standard, arriva alle soglie dell'informalità orale e a quelle stesse della lingua, esplora il parlato e le riserve profonde del codice».

È proprio per questo che ci sembra di poter sovrapporre, almeno in parte, alcuni tratti caratteristici della poesia di Catalano con quelli segnalati da Testa (1999: 135-157). In modo particolare, quelli che si ritrovano in Catalano sono «i tratti sintattici della quotidianità» (come il *che* polivalente e, in alcuni casi, anche l'indicativo al posto del congiuntivo); il «linguaggio precodificato in detti» (anche rovesciati); le citazioni letterarie; il «gioco linguistico paronomastico» e le parole componibili; la neooniazione e i tecnicismi (che, però, sono marcati verso l'alto); la paratassi che molto spesso si «presenta frammentata, bloccata in microsequenze che disarticolano in spezzoni autonomi la residuale frastitività»; le varie forme di inversione (specialmente la dislocazione); l'«interruzione della continuità testuale» attraverso «parentetiche e incidentali» (molto frequenti anche all'interno dei titoli); la predominanza di forme verbali; e, infine, la presenza di strutture drammatiche e narrative (cioè «l'intromissione violenta nello spazio lirico di *personae* e di voci che in folla irrompono sulla pagina convertendo la tradizionale forma monodica della scrittura poetica in una scena attraversata da prospettive plurime»). Tuttavia, alcuni dei tratti che Testa individua per la poesia dell'ultimo Novecento sono anche – come abbiamo visto – caratteristici, al presente, soprattutto delle canzoni rap: le citazioni (anche distorte), i giochi linguistici (specialmente la paronomasia o il bisticcio in assenza), la creazione di neologismi. A far ritenere la presenza di certi elementi nella lingua di Catalano come il frutto di influenze da parte del mondo della canzone, piuttosto che di quello della poesia contemporanea, sono soprattutto la modalità con cui questi tratti vengono impiegati e la compresenza di altre peculiarità del rap, quali il linguaggio giovanile e il turpiloquio³⁶. Pertanto, ciò che permette di distinguere la poesia di Catalano da quella istituzionale è il fatto che, molto spesso, – analogamente a quanto avviene nel rap – la sua lingua «punta» ancora di più «verso il basso», dimostrandosi aperta alle ibridazioni con altri codici.

³⁶ Dal rock “demenziale” in voga negli anni Settanta (alla maniera, per esempio, degli Skiantos), «il testimone del linguaggio giovanile duro e puro viene impugnato dalla musica rap, sia nella sua versione più politicamente impegnata sia in quella più commerciale». Ma «ciò che colpisce ascoltatori adulti e critica musicale», all'interno dei testi del nuovo genere, «non è tanto la componente legata al linguaggio giovanile, quanto piuttosto il disinvolto ricorso al turpiloquio», oggi talmente inflazionato da risultare un'arma spuntata (Antonelli, 2010: 218-219).

Anche dal punto di vista linguistico, perciò, quella di Catalano non può essere considerata “poesia” in senso tradizionale, ma – per usare un’espressione coniata da Antonelli – *rap-poesia*, immaginando così un nuovo genere a metà tra versi e *barre*³⁷, in cui da un lato i tratti poetici formalizzati dalla tradizione sono sempre più sbiaditi, mentre dall’altro le tracce dei fenomeni tipici della canzone recente si fanno sempre più vivaci. Su questo nuovo genere andranno sicuramente approfonditi gli studi, in relazione sia alla produzione di altri instapoets sia agli sviluppi futuri delle tendenze osservate. Prevedere, infatti, se il fenomeno linguistico della rap-poesia o quello più generale dell’instapoetry si riveleranno stabili e duraturi e se, addirittura, finiranno per occupare tutto lo spazio riservato alla poesia, determinando l’estinzione di quel «panda» che i poeti come Valerio Magrelli³⁸ intendono tutelare, non sembra al momento possibile.

Con una sicurezza decisamente maggiore, invece, si potrà riconfermare, anche per le manifestazioni più recenti e innovative della poesia contemporanea, lo stesso orientamento indicato da Testa circa la poesia italiana in generale dell’ultimo Novecento, la cui lingua riduce sensibilmente le distanze con il parlato e con la lingua di tutti, arrivando, in certe circostanze, perfino ad annullarle. Scrive, infatti, Testa (1999: 156-157) che

al centro del paesaggio della poesia contemporanea e dei suoi tratti formali e compositivi si deve situare, quale elemento più di ogni altro caratterizzante, il nuovo rapporto, determinatosi nel giro degli ultimi anni, tra il linguaggio poetico e l’italiano parlato o, in altri termini, l’ingresso del secondo (in conseguenza dell’evolversi delle dinamiche storico-linguistiche) nel dominio del primo. [...] Infranta la condizione che ne ha fatto per secoli codice speciale della comunità letteraria, il linguaggio poetico della fine del secondo millennio [...] si muove tra la ‘lingua di tutti’, lo strumento del dire quotidiano e la cifra, ad un tempo segreta e ostentata, dell’idioletto privato e dell’invenzione individuale.

L’avvicinamento alla «lingua di tutti», nel caso delle nuove forme della poesia contemporanea, rappresenta il riflesso, a livello linguistico, dell’apertura di un genere che per molto tempo è stato considerato di nicchia. La poesia diventa “di tutti” perché è scritta e letta “da tutti”. L’uso di una lingua vicina a quella comune diventa, allora, un’esigenza comunicativa finalizzata a eliminare qualsiasi divario o dislivello – anche linguistico – tra il poeta e il pubblico (sia che quest’ultimo legga le poesie tramite lo schermo di uno smartphone sia che le ascolti in occasione di un reading). Questo è, secondo molti (tra cui gli stessi autori), una fortuna: «se poi uno volesse essere ottimista – dice Catalano – vedrebbe che», nelle librerie, «l’area di poesia ha sempre più spazio rispetto al sottoscala dov’era confinata prima; aumenta la proposta, soprattutto di poeti viventi e non solo di classici» (Romozzi, 2019). Per altri (specialmente critici, accademici e poeti), rappresenta una minaccia per la specificità di questo genere letterario, dal momento che vengono fatti «passare per poesia semplici accatastamenti di parole» (Lagioia, 2001: 10).

Per ora, le prospettive sono piuttosto «vertiginose» e vanno prese in considerazione «con grande prudenza»: in pratica, come sostiene Giovannetti (2017: 94), «non dobbiamo

³⁷ Il modo in cui nel rap sono chiamati i versi.

³⁸ «La poesia è come il panda, è una specie protetta, è una minoranza discriminata», ha detto Magrelli intervenendo, in qualità di ospite, nella puntata di *Otto e mezzo* del 22 ottobre 2016 (video disponibile al link: <https://www.youtube.com/watch?v=i1GQ4tafJBA>).

lasciarci ammaliare, certo; ma insomma prendere atto di certi problemi, di certe suggestioni, [...] sembra davvero necessario». Ciò che oggi non ci sembra azzardato dire, comunque, è che, a dispetto dei luoghi comuni relativi a questa arte e di chi da tempo ne proclama il declino, la poesia – come l'italiano – resta viva e vivace. E di versi se ne scrivono, se ne ascoltano e «se ne leggono ancora», «ma in modo – si spera – sempre più partecipato, sempre più attivo» (Giovannetti, 2017: 115). Del resto, come recita Catalano, «ci sono tantissimi ottimi motivi / per scrivere una poesia» (*Ci sono tantissimi validi motivi, da Ogni volta che mi baci muore un nazista*).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Agamben G. (1996), *Categorie italiane*, Marsilio, Venezia.
- Antonelli G. (22 novembre 1994), *Cercare la poesia nella canzone*, Roma.
- Antonelli G. (2010), *Ma cosa vuoi che sia una canzone: mezzo secolo di italiano cantato*, Il Mulino, Bologna.
- Antonelli G. (2016²), *L'italiano nella società della comunicazione 2.0*, Il Mulino, Bologna.
- Antonelli G. (29 luglio 2018), “Politicamente cornetto. Il trans-italiano delle canzoni”, in *La Lettura, Corriere della Sera*, pp. 28-29.
- Antonelli G. (05 maggio 2019), “Nel domani-comio della dolce Venere di rime”, in *La Lettura, Corriere della Sera*, pp. 60-61.
- Barilli R. (2000), *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Testo & immagine, Torino.
- Berardinelli A. (1999), “Vogliamo tutti la poesia”, in Manacorda G. (a cura di), *Poesia '98. Annuario critico*, Castelvecchi, Roma, pp. 37-46.
- Berruto G. (2012²), *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Carocci, Roma.
- Bertoni A. (2005), “Poesia e «performance»”, in Pompei M., Sirilli M., Stori A. (a cura di), *Poeti ad alta voce. Antologia di poetry slam*, Giraldo Editore, Bologna, pp. 11-15.
- Bulfaro D. (2016), *Guida liquida al poetry slam: la rivincita della poesia*, Agenzia X, Milano.
- Calvesi M. (1959), “Il futurismo e le avanguardie”, in Id. (1966), *Le due avanguardie dal futurismo alla pop art*, Lerici editori, Milano, pp. 114-149.
- Carella S., Febbraro P., Barberini S. (2015), *Il romanzo di Castelporziano. Tre giorni di pace, amore e poesia*, Stampa alternativa, Viterbo.
- Catalano G. (2018), *I cani hanno sempre ragione*, Best BUR Rizzoli, Milano.
- Catalano G. (2018), *Sono un poeta, cara*, Best BUR Rizzoli, Milano.
- Catalano G. (2019), *Motosega*, Best BUR Rizzoli, Milano.
- Catalano G. (2018), *Ti amo ma posso spiegarti*, Best BUR Rizzoli, Milano.
- Catalano G. (2018), *Piuttosto che morire m'ammazzo*, Best BUR Rizzoli, Milano.
- Catalano G. (2019), *La donna che si baciava con i lupi*, Best BUR Rizzoli, Milano.
- Catalano G. (2018²), *Ogni volta che mi baci muore un nazista*, Rizzoli Vintage, Milano.
- Censis (2018), *Quindicesimo Rapporto sulla comunicazione. I media digitali e la fine dello star system*, Franco Angeli, Milano.
- D'Achille P. (2010³), *L'italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna.
- De Benedittis M. (2009), *Cantami o DJ ... Lezioni parecchio alternative d'italiano*, Kowalsky, Milano.

- De Micheli M. (2014), *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano.
- Ferroni G. (1992), *Profilo storico della letteratura italiana*, 2 voll., Einaudi scuola, Torino.
- Fiori U. (2003), *Scrivere con la voce. Canzone, Rock e poesia*, Unicopli, Milano.
- Foster Wallace D., Costello M. (2014), *Il rap spiegato ai bianchi*, Minimum Fax, Roma.
- Giovannetti P. (2017), *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Carocci, Roma.
- Giovannetti P., Lavezzi G. (2010), *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma.
- Lagioia N. (2001), *Poesia on line*, Castelvecchi, Roma.
- Mazzoni G. (2005), *Sulla poesia moderna*, Il Mulino, Bologna.
- Mengaldo P.V. (2018), *Com'è la poesia*, Carocci, Roma.
- Miglietta A. (2019), *Sulla lingua del rap italiano. Analisi quali-quantitativa dei testi di Caparezza*, Franco Cesati Editore, Firenze.
- Montale E. (2016), *Ossi di seppia*, Mondadori, Milano.
- Nicolini R. (1999), "Tutti poeti sulla spiaggia", in Carella S., Febbraro P., Barberini S. (2015), *Il romanzo di Castelporziano. Tre giorni di pace, amore e poesia*, Stampa alternativa, Viterbo, pp.7-10.
- Ong W. (1986), *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Il Mulino, Bologna.
- Palazzeschi A. (2002), *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano.
- Perniola M. (2005), *I situazionisti. Il movimento che ha profetizzato la società dello spettacolo*, Castelvecchi, Roma.
- Pivano F. (1997), *Album americano*, Frassinelli, Milano.
- Sabatini F. (1985), "L'italiano dell'uso medio: una realtà tra le varietà linguistiche italiane", in Holtus G., Radtke E. (a cura di), *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Narr, Tübingen, pp. 154-184.
- Sante F. (2017/2018), *Design Thinking: studio preparatorio per un progetto in versi*, Tesi di Laurea in Economia e Gestione delle Arti e delle Attività culturali, Università Ca' Foscari Venezia.
- Serianni L. (2017a), "Lingua poetica e rappresentazione dell'oralità", in Id., *Per l'italiano di ieri e di oggi*, Il Mulino, Bologna, pp. 65-99.
- Serianni L. (2017b), "Forme arcaiche e letterarie nella lingua dei giornali", in Id., *Per l'italiano di ieri e di oggi*, Il Mulino, Bologna, pp. 383-399.
- Serianni L. (2017c), "La norma sommersa", in Id., *Per l'italiano di ieri e di oggi*, Il Mulino, Bologna, pp. 427-440.
- Serianni L. (2018), *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Carocci, Roma.
- Serianni L., Antonelli G. (2011), *Manuale di linguistica italiana: storia, attualità, grammatica*, Mondadori, Milano.
- Testa E. (1999), "Aspetti linguistici della poesia italiana dell'ultimo Novecento", in Id., *Per interposta persona. Lingua e poesia del secondo Novecento*, Bulzoni, Roma, pp. 135-157.

RIFERIMENTI SITOGRAFICI (ultima consultazione 10/05/2020)

- Alter A. (7 novembre 2015), "Web Poets' Society: New Breed Succeeds in Taking Verse Viral", *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/2015/11/08/business/media/web-poets-society-new-breed-succeeds-in-taking-verse-viral.html>.
- Coen E. (24 agosto 2017), "Instapoets, i nuovi poeti arrivano dai social network", *L'Espresso*,

- <https://espresso.repubblica.it/visioni/cultura/2017/08/24/news/instapoets-i-nuovi-poeti-arrivano-dai-social-network-1.308414>.
- Coppo D. (11 settembre 2018), “I poeti di Instagram fanno male alla poesia? Rupi Kaur è la più famosa, ma non l'unica: perché gli autori di brevi componimenti stanno vivendo un momento di gloria sui social”, *Rivista Studio*, <https://www.rivistastudio.com/poesia-instagram/>.
- Dinale I. (25 ottobre 2019), “Editoria e scritture poetiche: i social network invertono la rotta”, *Insula Europea*, <http://www.insulaeuropea.eu/wp-content/uploads/2019/10/Editoria-e-scritture-poetiche.pdf>.
- Mazzoni G. (11 dicembre 2017), “Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia”, *Le parole e le cose*², <http://www.leparoleelecose.it/?p=30321>.
- Montale E. (12 dicembre 1975), “È ancora possibile la poesia”, *Nobel Lecture*, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1975/montale/25109-eugenio-montale-nobel-lecture-1975/>.
- Nove A. (01 febbraio 2017), “Scrivere versi non fa rima con Facebook. Sfogato melensi pieni di acidità contro chi grande lo è davvero. Di quel che piace ai social non si salva niente”, *L'Espresso*, <https://espresso.repubblica.it/visioni/2017/01/31/news/ma-scrivere-versi-non-fa-rima-con-facebook-1.294412>.
- Romozzi P. (06 dicembre 2019), “Guido Catalano «Sono uscito dal mio bunker anti-natale per farmi un giro per l'Italia». Il poeta 2.0 arriva a Bologna”, *About*, <https://aboutbologna.it/guido-catalano-reading-natale/>.
- Rotondo A. (10 luglio 2017), “Guido Catalano. L'ultimo dei poeti o il primo degli «Instapoet» italiani”, *Giornale della libreria*, <https://www.giornaledellalibreria.it/news-persone-guido-catalano-lultimo-dei-poeti-o-il-primo-degli-c2abinstapoetc2bb-italiani-3081.html>.
- <http://www.gioevan.it/>
- <http://www.niederngasse.it/rubriche/recensioni/guido-catalano-ovvero-il-nulla>
- <https://www.miraggiedizioni.it/prodotto/i-cani-hanno-sempre-ragione/>
- [http://www.treccani.it/enciclopedia/troncamento_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/troncamento_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)
- <https://www.youtube.com/watch?v=i1GQ4tafjBA>