

RIFERIMENTI E *FOLLOW UP* LETTERARI NEI TESTI DEL RAP POLACCO

ALESSANDRO AJRES
UNIVERSITÀ DI TORINO

Abstract – For the first time, in this paper, the topic of the relationship between Polish rap music and literature, which is actually very strong, is compared. Immediately after the fall of communism (1989) poetry stopped being seen as a primary necessity good in Poland, but the role of literature (*literaturocentryzm*) is still very important and maintains central itself also in the frame of rap and youth (sub)cultures. There are several ways Polish rap uses literature and poetry within its tracks, the simple recall to single authors and works, whole citations of poems, the direct or indirect quote of lines or sentences, i.e. follow up. Follow up is therefore a direct or indirect reference to another work, a typical component of intertextuality of rap. The first Polish rap singers and crews, such as Kaliber 44 and Paktofonika, all coming from Silesia, insert into their texts lots of references to Polish romanticism. The number “44” from the same name of the group, e.g., comes from Mickiewicz’s *Dziady*. After the rapper Łona in 2004 uses Żeromski’s *szklane domy* (glass houses) from the book *Przedwiośnie* (1924) in order to report the loneliness of contemporary human beings, the references to literature and poetry from the 20th century become more and more frequent. In 2008-2009 there were the publications of albums (*Rymy częstochowskie*, *Poeci*) entirely made of rap versions from famous poems, and follow up becomes something natural and necessary (“No rap without follow up” sings the Polish rapper Tede in his song *Follow up*, 2009). The most famous Polish rappers from these last years, Taco Hemingway and Mata, also share a common inclination towards contemporary poetry and literature, Polish or beyond. Taco’s songs are often compared to lyrics from the Skamander movement, in particular from Tuwim’s poems, whereas Mata moves between the holy *Bible* and Harry Potter.

Keywords: rap; poetry; music; literature; Poland; Polish rap; Polish poetry; Polish music; Polish literature.

1. Introduzione

Fino a pochi anni fa, in Italia e in Europa, era inimmaginabile la popolarità che avrebbe investito l’ambiente del rap¹: oggi i rapper sono assurti a rappresentanti generazionali, fanno tendenza anche per quello che è il loro pensiero riguardo a vari aspetti della società. Contemporaneamente alla diffusione di questo genere musicale, e dei suoi protagonisti, si è assistito a un fenomeno ancora più imprevedibile: l’interesse nei suoi confronti di una parte, minima ma combattiva, dell’ambiente accademico internazionale.

In quanto genere musicale, il rap si inserisce nel più vasto ambito dell’hip-hop. Quest’ultimo è composto di altre quattro forme di espressione principali: 1) graffitismo, 2) dj-ing (dall’inglese disc jockey), ovvero: abbinamento, remix e ri-creazione di musica dal vivo, 3) mc-ing (dall’inglese *master of ceremony*, maestro di cerimonia), ovvero l’esibizione pubblica e improvvisata di testi in rima, 4) breakdance, ovvero il ballo di strada. Ad esse Ilona Chylińska (2017, p. 9), giovane studiosa e rapper a propria volta, aggiunge, all’interno del quadro dell’hip-hop polacco, anche il beatbox, ovvero fare musica con l’esclusivo utilizzo della bocca, lo skateboarding e il parkour, ovvero la capacità di percorrere rapidamente un tratto

¹ Certamente diverso è il caso degli Stati Uniti, dove già nel 1988 comparve una famosa vignetta sul “New York Times” con due accademici rappresentati nel bel mezzo di un’accesa discussione. Uno diceva all’altro: “So much to learn about rap music, so little time”. Tra gli altri, la pubblicazione di quella vignetta viene ricordata da: Stanisław Wójtowicz (2011, p. 343).

urbano a prescindere dagli ostacoli incontrati. I termini *hip-hop* e *rap* vengono frequentemente utilizzati come sinonimi, benché il primo abbracci concettualmente un territorio molto più ampio. La sovrapposibilità di questi due vocaboli emerge, tra l'altro, proprio dai testi di alcuni artisti rap polacchi:

Bo to jest nasz hip-hop, a nie wasz hip-hop,
Wy mylicie hip-hop z marnym szajsem.
Kochaj ten hip-hop, ciągle rób hip-hop,
Jeśli kochasz hip-hop, a nie tę kasę. (Pyskaty, Ft. Fokus, Małolat, Łona, Fu, Mes, Tomiko,
Termanology, OSTR, Ero, Eldo, 2010)²

Si può affermare, in sostanza, che il rap appartiene all'hip-hop, ma che quest'ultimo non appartiene al rap, pur necessitandone: "Come una centrale elettrica necessita d'acqua"³. Nel testo che segue, per ragioni di chiarezza, cercheremo di mantenere ben separati i due termini.

2. Alle origini del rap polacco

Il termine *rap* (secondo alcuni acronimo di *Radical Anarchistic Poetry* o *Rythm and Poetry*) è molto più antico rispetto a *hip-hop*⁴. In inglese *to rap* significa colpire qualcuno/qualcosa all'improvviso, ma fin dal XIV secolo veniva utilizzato colloquialmente col significato di raccontare o chiacchierare. Geneva Smitherman (1997, p. 4) ricostruisce: "La parola *rap* veniva originariamente utilizzata dalla comunità afro-americana per indicare un'interazione di tipo romantico, ma dal sottotesto sessuale. Verso la fine degli anni Sessanta, quando il termine entrò nel linguaggio comune, esso perdette la connotazione sessuale e iniziò a indicare *ogni* tipo di linguaggio schietto, aggressivo, molto forte e fluente". I legami originari della scena polacca con quella americana sono inconfutabili⁵; tuttavia, al pari di quanto accade in altre nazioni, anche in Polonia il rap assume lungo il proprio cammino delle caratteristiche specifiche: "La maggior parte degli stereotipi che sono entrati stabilmente a far parte della nostra società provengono da film e video musicali statunitensi. Occorre ricordare, però, che il nostro hip-hop ha un carattere polacco ed è solo un lontano cugino di quello americano", afferma Chylińska (2017, p. 48).

Le istanze che muovono in Polonia la nascita e lo sviluppo del rap sono certamente antagoniste: "Bo rapuję, protestuję i manifestuję/Przeciw złemu klimatowi, w którym źle się

² Perché questo è il nostro hip-hop, non il vostro hip-hop/Confondete l'hip-hop con una vera *Scheiße*/Continua ad amare l'hip-hop, continua a fare hip-hop/Se solo ami l'hip-hop, e non avere il *cash*". Dove non specificato, le traduzioni si intendono a cura dell'autore.

³ "Hip-hop potrzebuje rapu jak wody elektrownia" (L'hip-hop ha bisogno del rap come dell'acqua una centrale elettrica), cantano Echo ed Eldo (2001).

⁴ Il termine *hip-hop* è stato creato nel 1978 da Keith "Cowboy" Wiggins, rapper americano membro del gruppo Grandmaster flash and the furious five. "Cowboy" utilizzò questa espressione per prendere in giro un amico appena entrato nell'esercito: *hip-hop* (letteralmente: *hip*, consapevolezza, adeguatezza, e *hop*, salto, movimento) era il suono onomatopeico che doveva restituire quello dei soldati in marcia. Inizialmente il termine, adottato all'interno di un contesto ostile, risultava beffardo e ironico; poi, però, "Cowboy" continuò ad utilizzarlo nelle sue apparizioni pubbliche e la definizione passò a designare questo nuovo tipo di cultura emergente. Determinante, in questo senso, fu l'apporto di Afrika Bambaataa (rapper e dj del Bronx newyorchese), che privò il vocabolo delle sue sfumature negative iniziali.

⁵ Circa le origini del rap polacco è consigliabile la visione dei video in questa pagina: <https://glamrap.pl/bogna-swiatkowska-narodziny-polskiego-hip-hopu/>, in cui la giornalista Bogna Światkowska ricostruisce puntigliosamente la storia del movimento sottolineandone – appunto – i debiti nei confronti delle origini americane. Anche in *Antologia polskiego rapu*, in particolare nell'introduzione di Tomek "CNE" Kleyff, *Rzut oka wstecz* (2014, pp. 14-23), si ricostruiscono i rapporti tra le due realtà.

trochę czuję” (Poiché faccio rap, protesto e manifesto/Contro questo clima, in cui mal mi sento), canta Trials X (1994). Una delle tracce che si contende l’investitura di canzone più vecchia del rap polacco, creata dall’artista che è pressoché universalmente riconosciuto come il primo rapper polacco (*Scyzoryk* di Liroy⁶), manifesta esplicitamente tale vena di rottura:

Scyzoryk, Scyzoryk – tak na mnie wołają
Ludzie spoza mego miasta, pewnie oni rację mają,
Bo ja jestem z Kielc i tak już zostanie,
Czy chcesz tego czy nie. Zapamiętaj jedno,
Że o Kielcach, o Kielcach ta historia,
Mieście pełnym cudów, brudów, śmieci, żuli, dziwek, ćpunów,
Księży, uprzęży, sklepów pełnych węży boa.
Wystarczy spojrzeć dookoła,
Tego nie ma w podręcznikach i nie mówią o tym w szkołach. (Liroy, Wzgórze Ya-Pa-3, 1995)⁷

L’antagonismo si dirige tanto contro la realtà circostante, quanto contro la cultura chiamata a interpretarla fino ad allora. Vari testi hanno ripetutamente sottolineato l’importanza della contrapposizione come stimolo atto a plasmare questo tipo di creatività *in generale*⁸. Ebbene, in Polonia l’impatto sulla società di un fenomeno come il rap è stato ancora più dirompente⁹; ha segnato una cesura ancora più forte rispetto al recente passato rappresentato dalla Repubblica popolare e dalla sua imposta “ufficialità”: per questo ha esercitato un’attrazione così forte sui giovani. Subito dopo la caduta del Muro, il rap viene dunque “trasportato” sulle sponde del Baltico insieme a molte altre tendenze della cultura occidentale e, oltre a divenire secondo molti il *fenomeno culturale più importante nel Paese libero*¹⁰, svolge un ruolo importante nell’ambito di quella che è stata definita come: *rivoluzione linguistica post-’89*¹¹.

“Sembravamo subcultura, ma eravamo opposizione stilistica”, afferma Vienio, uno dei rapper intervistati nel documentario *Skandal. ewenement Molesty*¹². In questa riflessione si coglie l’aspirazione del rap polacco, nato appunto dalla contrapposizione all’ufficialità, ad uscire dallo *status* di subcultura per puntare a qualcosa d’altro¹³. L’impressione è che il dibattito circa la definizione dell’hip-hop (e del rap) come *cultura*, *subcultura*, o chissà che altro, potrà durare per molto tempo, influenzato com’è dal carattere fluido di tali espressioni. Di certo se, durante gli anni Ottanta, lo sviluppo delle teorie intorno alle (sub)culture ha conosciuto un periodo di stallo, nel decennio successivo si è invece assistito al rifiorire di un interesse specifico verso le idee e i concetti espressi dalle culture giovanili: si parla in proposito, perciò,

⁶ L’*Antologia polskiego rapu* (2014, p. 59) conferma: “*Scyzoryk* è il primo, e allo stesso tempo il più grande in termini di estensione e potenza di impatto, singolo hip-hop polacco *mainstream*”.

⁷ “Lamaiolo, lamaiolo, ecco come mi chiamano/Quelli di fuori città, eppure hanno ragione/Perché sono di Kielce e così sarà/Ricorda solo, che tu voglia o non voglia/È su Kielce, è di Kielce questa storia/Città di bellezza, bruttezza, delinquenti, puttane, chimica e immondizia/Città di preti, imbracature e negozi pieni di boa/Basta guardare quel che ci circonda/Non c’è su nessun libro, non te ne parlano neanche a scuola”.

⁸ Cfr. Paulina Czernek (2019, p. 23).

⁹ Per dare qualche cifra: nel 1995 *Alboom* di Liroy vendette alla sua comparsa più di 500.000 copie; mentre *Księga tajemnicza* (Il libro segreto, 1996) di Kaliber 44 raggiunse agilmente quota 100.000.

¹⁰ Tomek “CNE” Kleyff (2014, p. 22).

¹¹ Cfr. Kazimierz Ożóg (2007, pp. 13-24). In questo saggio l’Autore approfondisce gli elementi che hanno creato le premesse per quel che definisce una vera e propria *rivoluzione linguistica* successiva al 1989 in Polonia: tra esse, c’è il postmodernismo e il suo interesse per varie forme di linguaggio prima non ammesse all’interno della cultura “ufficiale”. Il rap, benché Ożóg non lo citi esplicitamente, è senz’altro tra queste.

¹² Łukasz Maciejewski (2020).

¹³ Per restare alla Polonia, Mirosław Pęczak (1992, p. 4) definisce la *subcultura* come: “Un gruppo sociale relativamente coeso che rimane ai margini delle tendenze della vita sociale dominanti in un dato sistema, esprimendo la propria individualità negando o minando i modelli di cultura stabiliti e comunemente accettati”.

di svolta postmoderna nella teoria sottoculturale¹⁴. È stato il postmodernismo, in sostanza, come capitato con altri fermenti artistici ad elevare l'hip-hop (e con esso anche il rap) a dignità di studio¹⁵.

3. L'illusione di una comunità chiusa. O aperta?

Se da una parte il postmodernismo si occupa di trovare al rap un'accettabilità, quando non persino un'onorabilità, accademica, sono le stesse sue caratteristiche ad avvicinarlo direttamente al pubblico e a sollevarlo un po' dalla rabbia (e dalla chiusura) iniziale. Pochissimi anni dopo la data che può esser considerata come quella della sua nascita, dunque, anche il rap polacco stava già uscendo dal "guscio" dello scontro frontale. Questo è comprensibile anzitutto per via di uno dei suoi tratti più evidenti, ovvero il rinnovamento del legame tra l'artista e il suo pubblico che le avanguardie del XX secolo avevano interrotto e poi spezzato¹⁶. "Kiedy było: 'wejść nie możesz',/Po pół roku byłem w środku, bo hip-hop jest w modzie" ("Non puoi entrare" mi dicevano una volta,/Sei mesi dopo ero dentro, perché l'hip-hop va di moda), cantano Dizkret e Praktik (2002). A differenza di altre (sub)culture giovanili molto più esclusive, il rap è condivisione del proprio stato, del proprio pensiero e della propria abilità e un fenomeno basato sulla condivisione getta lungo il proprio percorso i semi per una sua diffusione e per tutto quel che ne consegue. Si è andata sviluppando, così, una comunità (o l'illusione di una comunità¹⁷) aperta, in cui coesistono gli appassionati "duri e puri" della prima ora insieme ai curiosi, spinti a gettare uno sguardo sul rap grazie all'uso commerciale cui questo si sottopone e all'inclusività della sua proposta. Paradossalmente, avvicinandosi alla cultura pop il rap ha fatto riscoprire le proprie radici esclusive. Ogni nazione, ma persino città o quartiere, può vantare con orgoglio una propria scena rap, che può restare sconosciuta al grande pubblico; al contempo il rapper, pur ottenendo un riconoscimento commerciale, resterà membro di tale comunità, di cui continuerà a condividere valori etici ed estetici comuni. "Grazie all'impatto sociale che l'arte crea, il rapper si guadagna il rispetto del proprio pubblico, che gli consente di svolgere la funzione di leader-profeta, che non si discosta in modo significativo dal rapporto tra il poeta-sciamano arcaico e i suoi compagni di tribù", afferma Shusterman (1998, p. 278).

Il senso della comunità che il rap veicola, somigliante a quello di certe culture antiche, è imperniato quindi sulla figura dell'artista, che esercita la propria funzione aedico-omiletica nel modo più esplicito a contatto diretto con il pubblico (Mastalski 2013, p. 141); tuttavia, i suoi messaggi possono essere recepiti anche con il solo ascolto testuale e il potere emotivo della composizione può essere vissuto da chiunque, senza alcuna preparazione precedente. Il carattere dei testi del rap, la schiettezza dei suoi artisti-bardi e la volontà di fare arrivare il

¹⁴ Paolo Magaudda (2009, p. 306).

¹⁵ Quindici anni dopo quella citata in apertura, sempre sul "New York Times" compare un'altra vignetta, in cui un accademico a cavallo si accompagna a due guerrieri di qualche sconosciuta tribù, anche loro a cavallo. Nella didascalia si legge: "Two barbarians and a professor of barbarian studies". Nel frattempo, l'accademia si era appunto aperta allo studio di (sub)culture prima accuratamente tenute a distanza.

¹⁶ Cfr. Arkadiusz Sylwester Mastalski (2013, p. 148). Qui si legge: "Perché, a mio parere, la maggior parte delle culture alternative, e la subcultura hip-hop in particolare, rinnovano il "patto" rotto dalle avanguardie del XX secolo tra l'artista e il suo pubblico. Grazie a ciò, possono (ovviamente solo ed esclusivamente all'interno di gruppi sociali strettamente limitati nello spazio) svolgere la funzione di "insegnanti e maestri", essere nuovamente amministratori di significati e creatori di valori. Un simile rapporto non sarebbe possibile, però, se i rapper non traessero la loro forza dalla restituzione della cultura orale originaria con un intero arsenale di mezzi formali a disposizione, ma anche con il rapporto artista-società che ne è tipico".

¹⁷ Cfr. Arkadiusz Sylwester Mastalski (2013, p. 141).

proprio messaggio¹⁸ spalancano a tutti, così, l'accesso a una comunità chiusa solo per i numeri (relativamente) bassi di chi vi partecipa.

Jestem uczniem, lecz dociera do mnie to, że się wyróżnię,
Mówiąc do szerszego. Kto skorzysta z tego, nie pójdzie w próżnię,
Bo Bóg dał nam hip-hop, by nas jednoczyć,
By otworzyć nam oczy, dał rym, talent boży,
Nowy rozdział w dziejach hip-hop otworzył. (Pono, Koras 2002)¹⁹

4. Rap e intermedialità

L'apertura che, da un certo momento in poi, il rap offre per il tramite dei propri artisti, il suo successo commerciale e l'interesse indirizzatogli dal postmodernismo ammettono anche quello dei critici letterari²⁰. Ebbene, i fari puntati da parte di questi ultimi contribuiscono a inquadrare il rap non solo come fenomeno riconducibile al postmodernismo, quanto un prodotto diretto di quest'ultimo. In quanto espressione postmoderna, una delle caratteristiche del rap è proprio l'intermedialità. “Bo jeśli słyszę taki beat, to nie dziw się, że kradnę/Wiem, powinienem zrobić sam, ale wiesz nie potrafię” (Perché se ascolto questo *beat*, non sorprenderti: lo ruberò/So che potrei farlo da solo, ma sai che non ci riuscirò), canta Sitek in *Ja kradnę bity* (Ruberò i *beat*, 2006). Sitek è consapevole della non-originalità di alcuni elementi delle proprie canzoni, lo ammette apertamente, poiché è conscio che lo stile della musica rap è fondato sull'intermedialità di svariate sue componenti.

Ryszard Nycz, storico e teorico della letteratura, giungerà all'intermedialità partendo dalla definizione di intertestualità come categoria che comprende: “Un aspetto dell'insieme delle proprietà e delle relazioni di un testo, in grado di indicare come la sua produzione e la sua ricezione dipendano dalla conoscenza di altri testi e architesti[...]da parte di chi partecipa al processo di comunicazione” (1995, p. 62)²¹. Si parla di intertestualità, dunque, quando un dato testo, o un suo frammento, condivide le proprie caratteristiche (grammatica, forme lessicali, proprietà stilistiche) con altri testi. Le relazioni intertestuali sono solitamente contrassegnate da esponenti presenti all'interno del testo stesso: una loro interpretazione dipende dal destinatario. Il rap, tuttavia, è un genere più complesso, che non si limita solo a una parte testuale: Sitek stesso, nella sua traccia, intende rubare il *beat* al suo collega. Il *beat* e il suo tempo (il battito regolare del rullante), sono gli elementi che in larga misura costituiscono il

¹⁸ “Moim celem wasze zrozumienie treści” (Il mio scopo è che comprendiate il contenuto) cantano Jazz Fuzz e Prof in *Ucz się Jasiu* (1997), riprendendo un famoso *sketch* di Kabaret Dudek.

¹⁹ “Son qui per imparare ma quello che farò/Sarà parlare a tutti quanti. Chi ne approfitterà, non se ne pentirà/Perché Dio ci ha dato l'hip-hop, per unirci tutti assieme/Per aprirci gli occhi ci ha dato rime, il talento delle scene/Nella storia l'hip-hop ha piantato un nuovo seme”.

²⁰ Secondo Stanisław Wójtowicz (2014, p. 188) ci sono quattro ragioni per cui un'opera letteraria attira l'attenzione dei critici, e il rap, con le canzoni dei suoi artisti, le soddisfa tutte e quattro: “Esistono quattro motivi, per cui un certo testo (fenomeno) diviene oggetto di interesse dei critici letterari: 1) valore letterario; 2) ermetismo (ovvero grado di comprensibilità); 3) influenza sul sistema letterario; 4) portata del suo impatto sociale. Godranno del più elevato interesse da parte dei critici letterari quei testi cui si assegni un elevato valore letterario, ma che non siano auto-esplicativi, ovvero che necessitino di un'esegesi, che lascino il marchio sulla storia della letteratura e risultino popolari tra il pubblico. Molti testi dell'hip-hop, e il rap nel suo insieme, rispondono proprio a questi criteri”.

²¹ Adrianna Chorąży (2017, p. 130) a propria volta ricostruisce la storia del termine *intertestualità* facendolo risalire a Julia Kristeva, che lo utilizza per la prima volta nel 1967 per descrivere il carattere dinamico di una parola e la relazionalità di un testo, che non è una forma chiusa, ma funziona sempre in un dialogo infinito con altri testi. Il saggio di Julia Kristeva, *Bachtin, la parola, il dialogo e il romanzo*, fa riferimento allo studioso cui si deve la creazione del concetto, Michail Bachtin.

ritmo dei pezzi rap, su cui gli artisti poggiano poi le loro rime. Guardare all'opera di un altro rapper, perciò, citarne una parte non deve obbligatoriamente riguardare il testo, ma può inere altri elementi. Se “un pezzo hip-hop, dunque, al pari di tutta la produzione artistica postmoderna, è fortemente intertestuale” (Mastalski 2011, p. 18), considerando le parti che lo compongono potrà essere anche fortemente intermediale.

Usufruendo appieno delle possibilità offerte dall'intermedialità, il rap ingloba al proprio interno riferimenti e prestiti di ogni livello: in quanto (sub)cultura pienamente postmoderna, arriva a tematizzare le appropriazioni che compie per dimostrare che creare e citare non sono affatto incompatibili:

L'hip-hop non si limita a ricreare determinati motivi di un'opera precedente, ma li copia proprio. In questo modo, il genere hip-hop nega la distinzione tra originale e copia, tra un atto creativo e un prestito secondario. Un tipo di arte postmoderna quale il rap offusca questa dicotomia, non solo ammettendo apertamente di utilizzare opere di altre persone, ma indicando pure nelle mani di chi queste opere sono passate. Una delle caratteristiche più importanti della cultura hip-hop è dunque la capacità di interagire con testi altrui. È una cultura del dialogo e i suoi prodotti sono pieni di riferimenti intertestuali. (Žmuda 2014, p. 106)

Per quanto la consapevolezza teorica di chi compie questo processo di rimescolamento continuo sia relativa, quel che ne deriva è una conseguenza di tipo altrettanto postmodernista: il superamento di ogni barriera tra l'alto e il basso precedentemente immaginati. La cultura elevata di prima, ammesso che oggi sia ancora riconoscibile e realmente definibile, viene presa e inserita all'interno di un contesto “altro”, adeguando così il proprio *status* al nuovo contenitore.

Partecipando al “gioco” dell'intermedialità, il rap cessa dunque di rappresentare una cerchia ristretta e si apre a un numero sempre crescente di ascoltatori. Secondo Ožóg (2007, p. 23), questa tendenza postmoderna inclusiva, insieme ad altri fattori quali: americanizzazione, tecnicizzazione, commercializzazione, contribuisce fattivamente a un *obniżenie prestiżu* (abbassamento del prestigio) della lingua letteraria, nonché ad una *wulgaryzacja* (volgarizzazione) della lingua in genere. Visto da un'altra prospettiva, tuttavia, questo fenomeno ha anche il merito di divulgare certi autori, certe loro opere e pensieri presso un pubblico ampio e (il più delle volte) giovane: si viene così a rompere la barriera di diffidenza che la scuola talvolta crea allo studente nei confronti di alcuni argomenti. Non soltanto: l'utilizzo di riferimenti artistico-letterari spinge parte dell'ambiente polacco sulla strada del *rap inteligentny* (rap intellettuale)²², categoria divenuta sempre più forte al punto da potersi opporre ad altre specifiche del genere.²³

5. Rap e poesia

Il fatto che il rap sia trascritto in versi contrassegnati da rime, assonanze, consonanze ha fatto

²² In Italia, un rap di questo tipo viene eseguito ad esempio da Murubutu, Claver Gold e Rancore, per i quali è stata addirittura coniata la definizione di *rap PhD*, rap col dottorato, a causa del livello di studi degli artisti e dell'utilizzo delle rime e dei riferimenti letterari che compiono. Murubutu e Claver Gold, di recente, in occasione della ricorrenza dei 700 anni dalla scomparsa di Dante, hanno messo mano a un album di grande successo per celebrarne l'opera: *Infernum*.

²³ Secondo Krzysztof Krakowski (2014, p. 76), specialista di studi sociali, la contrapposizione tra rap diretto, o non-ambiguo, e rap che pone delle sfide intellettuali è divenuta addirittura la più importante all'interno della comunità dei rapper polacchi.

sì che spesso si sia affacciata la tentazione di avvicinarlo alla poesia²⁴. Dal punto di vista della fruizione, tuttavia, laddove la poesia si legge, il rap si ascolta. Anche solo intuitivamente cogliamo che i versi creati dai rapper sono diversi da quelli che leggiamo nei volumi di poesia: messi sulla pagina, stupiscono per la loro natura amorfa, per la mancanza di qualsiasi principio unificatore generale noto ai sistemi poetici tradizionali (Mastalski 2014, p. 111). Per fare poesia le rime non sono sufficienti, insomma, per quanto esse giochino un ruolo fondamentale all'interno di questo genere e per quanto possano essere di ottimo livello. Basti pensare che i rapper utilizzano il termine *rime* (e non versi) quando devono parlare dei propri testi. Adam Bradley (2009, p. 51), specializzato nello studio della cultura popolare e del rap, scrive in proposito:

Il rap celebra la rima come nient'altro, rievocando un'epoca in cui la poesia letteraria abbracciava ancora sfacciatamente il semplice piacere e la musicalità del verso. [...] Le rime del rap si basano fortemente sulla tradizione orale, iscrivendo schemi che possono apparire donchiscotteschi sulla carta, ma che costruiscono strutture sonore inconfondibili quando si eseguono.

La parola, che il rap venera a livello di culto, è dunque quella orale, che per risaltare viene poggiata su una base musicale. Sebbene il testo di un pezzo rap sia solitamente trascritto in forma tipografica prima della registrazione, non c'è dubbio che la sua cornice naturale di realizzazione non sia quella della parola scritta, ma della parola parlata. *Słowo jest najważniejsze* (la parola è la cosa più importante) e alla parola vengono sottoposti la melodia, il ritmo e l'armonia, scrive Mastalski (2014, p. 110). Essa viene esaltata dal ritmo su cui si cala; la sua pregnanza è assolutamente rapportabile a quella utilizzata dalla poesia.

Da dove proviene all'hip-hop quel suo culto specifico della parola, che non compare, ad esempio, nelle canzoni rock? Si manifesta in molti modi: nella cura per la dimensione sonora del testo e della composizione, nell'ornamentazione fastosa, nella ricchezza dei mezzi retorici impiegati, nell'originalità delle rime, nell'alta frequenza dei giochi di parole, nei neologismi, nell'importanza attribuita allo *slang* dell'hip-hop e così via. È facile osservare che questo è in contraddizione con altre caratteristiche dell'hip-hop, come l'espansione del linguaggio quotidiano e il suo carattere anti-poetico programmatico. (Wójtowicz 2014, p. 192)

Oltre allo spiccato interesse per la parola, è anche la ricerca intorno al linguaggio che avvicina il rap alla poesia. In Polonia, il successo indiscutibile cui vanno immediatamente incontro le prime apparizioni del rap fanno capire che, malgrado una lingua tanto difficile, si possono ottenere rime di ottima fattura da coniugare con un ritmo dinamico e accattivante. Il rap rappresenta “la migliore sonda delle possibilità della lingua polacca” (Kowalczyk 2018), utilizzando il linguaggio come momento di riscatto e di rottura rispetto alla tradizione culturale autoctona, da una parte, e rispetto alle radici del movimento legate in maniera (apparentemente) indissolubile all'inglese, dall'altra. In *Język polski* (Lingua polacca, 1997) Wzgórze Ya-Pa-3 e Kaliber 44 cantano: “Prima vengono i problemi/Poi nascono le rime/Per terzo c'è il polacco, con cui ci si esprime”.

L'importanza di cui il rap polacco riveste la parola e il linguaggio lo avvicina dunque alla dimensione poetica; tuttavia, oltre alle differenze di cui abbiamo già trattato, occorre sottolineare la presenza dell'elemento musicale come quello che permette di tenere distinte queste due forme d'arte. Esiste un'impossibilità oggettiva di distinguere musica e parole all'interno del rap: in questo genere specifico la musica non rappresenta un valore autonomo, ma diviene un elemento del messaggio anzitutto perché è utile e soltanto in secondo luogo perché può assumere un carattere estetico. Né la musica, né le parole rappresentano lo scopo

²⁴ Tra gli autori che affrontano più proficuamente il rapporto tra rap e poesia, oltre ad Adam Bradley in *Book of rhymes* (citato più avanti) è frequente il richiamo anche ad un'opera italiana: Paolo Giovannetti (2008).

primario del rap, se non la loro unione funzionale all'opera: "Quando il *beat* e le rime lavorano assieme, raggiungono un'unità organica ritmica che risulta più potente di quanto possano normalmente fare la maggior parte dei versi letterari", scrive Bradley (2009, p. 7). Secondo lui, questo doppio livello (*dual rhythmic relationship*), ovvero la dipendenza del verso rap dalla metrica linguistica da una parte e dalla metrica musicale (*beat*) dall'altra, è l'elemento fondamentale di questo genere, quello che lo contraddistingue anzitutto dalla poesia. Malgrado il ritmo dei pezzi rap sia composto *anche* dal *beat*, che ne rappresenta la parte più esplicita e che risalta maggiormente, spesso i due concetti si sovrappongono nell'analisi dei critici²⁵. Come nella strofa metrica, le lunghezze dei versi del rap sono regolate da ritmi stabiliti, ovvero proprio dal ritmo del *beat*: quest'ultimo, dunque, non solo preserva in modo significativo la coerenza prosodica del verso, in quanto rappresenta la misura di un periodo fisso entro il quale il verso viene realizzato, ma allo stesso tempo crea delle limitazioni analoghe a quelle risultanti dall'uso di uno dei sistemi metrici disponibili in poesia. "La voce dà al *beat* umanità e varietà; mentre il *beat* dà alla rima una ragione di essere, nonché un margine di errore", scrive Bradley (2009, p. 7).

6. Il fenomeno del *follow up* nel rap polacco

Nella contesa per accostare il rap alla poesia, la Polonia rappresenta comunque un *unicum*. Le ragioni sembrano essere nuovamente di tipo storico: dopo il 1989, con la fine della Repubblica popolare, la scomparsa del circuito clandestino e l'avvento della legge di mercato anche per la letteratura, la poesia cessa di essere percepita come *towar pierwszej potrzeby* (merce di prima necessità). Proprio la declinazione specifica del rap polacco, allora, si inserisce sul binario lasciato vuoto dall'arretramento della posizione preminente della poesia: molte delle rime create dai rapper polacchi sono ispirate sin dall'inizio a quelle poetiche, il che le rende fruibili a un pubblico che non sia soltanto legato all'autenticità o al racconto della quotidianità di strada. Le origini del rap polacco sono già di per sé inclini alla letteratura grazie al modo in cui la poesia aveva impattato fino ad allora sulla società.

La prosecuzione di questo rapporto tra rap e poesia in Polonia porta ad esiti che sono molto interessanti. Per anni si tiene a Toruń il festival *Raptopoezja* (Il rap è poesia) durante il quale le rime del rap vengono lette e recitate senza il supporto sonoro della musica; nel 2009 viene realizzato un album collettivo dal titolo *Poeci* (poeti) in cui i rapper polacchi più famosi restituiscono a modo loro alcune tra le poesie degli autori più noti: Asnyk, Tuwim, Lechoń, Witkiewicz, Krasicki, Wyspiański, Gałczyński, Mickiewicz e altri²⁶. Anche la prosa letteraria successiva al 1989, inseguendo la mimesi linguistica²⁷, finisce per scorgere nel rap un punto di riferimento. Ne è un esempio l'opera di Dorota Masłowska, autrice giovanissima (1983) eppure già pluripremiata in Polonia, che ricostruisce il linguaggio di un certo tipo di quotidianità tanto nel romanzo *Wojna polsko-ruska pod flagą bialo-czerwoną* (tradotto in italiano come: *Prendi tutto*, 2002) quanto nel suo secondo libro *Paw królowej* (Il pavone della regina, 2005). Quest'ultimo è stato immediatamente classificato come: "Un poema in prosa di 150 pagine,

²⁵ Per la definizione di *beat* mi rifaccio a Mastalski (2011, p. 42), secondo cui rappresenta la "misura ritmica di un pezzo rap", "uno schema ritmico fisso su cui vengono inseriti i cosiddetti *sample*, brevi frammenti di un'opera musicale pre-registrata ed elaborata digitalmente, o di suoni sulla base di una sequenza qualsiasi".

²⁶ *Poeci* era stato anticipato l'anno prima (2008) dall'uscita di *Rymy częstochowskie* (Rime di Częstochowa), in cui svariati artisti rap si erano già messi assieme per rifare i testi classici della letteratura polacca: *Pani Twardowska* di Mickiewicz (Paresłó), *Pieśń XXV* di Kochanowski (Deer e Laszlo), *Prawość* di Rej (Maleo).

²⁷ Circa il carattere di letterarietà della prosa polacca a partire dagli anni Novanta si veda ad esempio: Bogumiła Kaniewska (2011, pp. 34-49).

una canzone rap dai versi senza fine” da Ina Hartwig (2005). Masłowska è tornata ancora di recente a questa sua inclinazione per il rap pubblicando *Inni ludzie* (Altra gente, 2018), un lavoro polifonico in cui i personaggi paiono dei fumetti e il cui vero, assoluto protagonista è il linguaggio:

Lufkę opalił na schodach.
Widział chmury, gdy wyszedł z klatki. Się ściągały złowrogo
nad blokami jak brwi Boga. Czy tam kogoś. Smogu odor. Za rogiem
była galeria, pod nią przeciąć się miał z ziomkiem. Krokiem
szedł gwałtownym, wszędzie te bilbordy, hordy
tych playowców pojebanych, złodziejskie roześmiane mordy. (Masłowska 2018, p. 9)²⁸

Il rapporto tra rap e poesia in Polonia è stretto al punto che Tomasz Kukołowicz, specialista dell’immaginario giovanile, intitola uno dei primi, importanti studi su questo genere musicale: *Raperzy kontra filomaci*, ovvero “Rapper contro filomati”²⁹. Secondo Kukołowicz (2014, p. 387) il modo in cui viene utilizzato il linguaggio, all’interno delle rispettive opere di rapper e filomati, ha quattro caratteristiche comuni: la citazione di opere altrui senza definirne l’origine, una chiara dialogicità del testo, l’inserimento all’interno dell’opera della cornice della sua presentazione (o registrazione), i giochi linguistici basati sul rapporto tra scritto e parlato. Ai rapper capita spesso di inserire nelle proprie rime parti di testi altrui, fornendo – o meno – informazioni specifiche sull’opera originaria e sul suo autore. Il fenomeno, uno delle espressioni più evidenti dell’intermedialità del rap, si chiama: *nawiqzanie*, in inglese *follow up*. Più concretamente, osserva Kleyff (2014, pp. 11-12), si tratta di: “Un collegamento a un verso, nonché a un’opera propria o altrui all’interno di un testo, attraverso la citazione diretta o parafrasata”. L’intenzione è quella di riprendere la parte di un’opera per proseguirne (*to follow*) e ampliarne (*up*) i margini di riferimento. In Italia è quel che fa, ad esempio, Caparezza in *Vieni a ballare in Puglia*: alla fine di un testo dedicato alle morti bianche, inserisce per contrasto il ritornello di *Nel sole* di Al Bano. Quello che altrove è percepito come un furto, basti ricordare i versi di Sitek, il più delle volte nella cornice del rap costituisce una forma di rispetto e un modo per avvicinare chi ascolta tramite la conferma di un bagaglio culturale comune. Pur trovandosi in una situazione certamente diversa, anche i filomati erano soliti citarsi reciprocamente all’interno dei loro ritmi giambici.

Come si evince, l’inclinazione manifestata dal rap polacco nei confronti della poesia arriva da lontano e da lontano arriva anche l’abitudine ai cosiddetti *follow up* di tipo letterario. Il 2009, con l’uscita dell’album collettivo *Poeci*, fissa definitivamente il legame tra rap e letteratura in Polonia. Dello stesso anno è anche la traccia di Tede, *Follow up* (2009), in cui l’artista canta: “Nie ma rapu bez *follow-upu*/Rap to jeden wielki *follow-up*” (Non c’è rap senza *follow up*/Il rap è un unico, grande *follow up*). In questo momento, dunque, possiamo affermare che il ruolo dei *follow up* specificamente letterari all’interno del rap polacco ne diviene un tratto peculiare e, al contempo, assodato; mentre, negli anni seguenti, la tendenza va rafforzandosi ulteriormente. L’impressione è che gli artisti condividano con il proprio pubblico lo stesso bagaglio culturale, all’interno del quale la letteratura e la poesia rivestono *per entrambi* un ruolo fondamentale: i rapper polacchi assegnano sovente il loro messaggio a *follow up* di tipo letterario perché sono certi che la maggior parte dei loro fan sarà capace di interpretarli. Allo

²⁸ “Si accese una pipetta sulle scale./Vide le nuvole salire, mentre usciva dalla gabbia. Si ammassavano minacciose/sui palazzi come sopracciglia di Dio, o di qualcuno. Odore di smog. Dietro l’incrocio/ci sono i negozi dove fregare un amico. Spedito/andava vedendo orde e cartelloni a milioni/di quei fottuti giocatori, i ghigni dei malfattori”.

²⁹ Si tratta di un’associazione di studenti e insegnanti operativa all’Università di Vilna tra 1817-1821 e poi ancora (dopo una riorganizzazione) fino al 1824, quando venne scoperta e smantellata dalle autorità russe. Ne faceva parte anche il poeta romantico polacco più grande, Adam Mickiewicz (1798-1855).

stesso tempo, inserendo questi riferimenti letterari nei loro testi, gli artisti li mettono anche nella disponibilità di un pubblico che non li riconosce immediatamente, ma che al giorno d'oggi ha tutti gli strumenti per informarsi e decodificarli.

7. Il rap polacco, riferimenti e *follow up* letterari – Romanticismo

Il rap polacco guarda alla letteratura fin dalle sue origini: la sua declinazione “intellettuale”, in qualche modo, è implicita fin dalle sue premesse generali. Se Liroy è universalmente riconosciuto come il primo rappresentante del rap polacco *uliczny* o *gangsterski* (di strada), oltre che il primo rapper polacco in assoluto, di poco successivo è l'inizio dell'avventura di Kaliber 44, gruppo che si forma nel 1993 e che contiene già alcune caratteristiche del cosiddetto rap *inteligentny*. Il nome stesso ha un'ispirazione poetica: *kaliber* (calibro) non fa riferimento all'arma da fuoco, quanto al peso e all'importanza dei problemi che il gruppo vorrebbe caricarsi addosso con le sue rime; mentre il numero *quaranta e quattro* è un riferimento ai *Dziady* (*Gli avi*) di Adam Mickiewicz. Nella scena evocata dal nome del gruppo, la quinta della III parte dell'opera³⁰, viene descritta la visione di padre Piotr e, per suo tramite, viene esplicitata la sacralizzazione della nazione: la Polonia vi appare in quanto nazione-Cristo. Essa è soggetta, così, a una doppia lettura: da un lato si fa martire, elemento passivo della storia; dall'altro, è redentrica e soggetto attivo. Al momento della formazione del gruppo, i componenti di Kaliber 44 frequentano il liceo e per loro è normale riversare il contenuto delle lezioni di letteratura all'interno dei loro testi, oltre che nel nome che decidono di darsi. Richiamandosi agli *Avi* di Mickiewicz, essi paiono esternare la necessità di un riscatto per sé e per la Nazione all'indomani della fine del comunismo. Maciej Pisuk, autore di *Paktofonika. Przewodnik krytyki politycznej* (Paktofonika. Guida alla critica politica, 2008), osserva: “La loro storia ha una dimensione simbolica: appartengono alla generazione dei nati intorno al 1989, sono stati i primi a sperimentare il nuovo sistema di democrazia, il libero mercato. Il loro successo o fallimento assume un significato simbolico perché rappresenta il successo o il fallimento di questo Paese”³¹.

Inserendo un riferimento letterario all'interno del nome del proprio gruppo, Kaliber 44, oltre a sottolineare il rapporto stretto e per nulla timido con scrittori e poeti, segna la strada per il nascente rap polacco intellettuale. Anche il primo album della band, *Księga tajemnicza. Prolog* (Il libro della rivelazione. Prologo, 1996) ha un titolo ispirato alla tradizione letteraria: il richiamo, infatti, è all'*Apocalisse di Giovanni*, comunemente nota come *Libro della rivelazione*. La rivelazione cui si riferisce il titolo dell'album non è di tipo religioso, tuttavia, bensì legato al consumo di droghe leggere, in particolare di marijuana. Il rapporto con Dio esercitato fin dall'inizio da questo genere di rap polacco non è di rifiuto, né di scherno, come potrebbe far pensare il richiamo all'*Apocalisse di Giovanni* e alle rivelazioni suggerite dalla marijuana: si tratta, invece, di un confronto critico aperto già dai tempi di *Magia i miecz* (Magia e spada, 1996), singolo che precede l'uscita di *Księga tajemnicza. Prolog*. “Tato, jakie Twoje imię jest,/[...] Przyznaj się, że Ciebie nie ma, to legenda” (Padre, qual è il tuo nome,/[...] Ammetti che non esisti, che è solo una leggenda), sono i versi iniziali della canzone. Il soggetto lirico immaginato nel testo riconosce inizialmente la presenza di Dio, per poi, un attimo dopo, allontanarsi disperato dalla fede e recidere le proprie radici cattoliche su base

³⁰ “Innalzato sulle genti e sui sovrani,/si erge su tre corone, ma corona non porta:/la sua vita – è pena delle pene/il suo titolo – popolo dei popoli,/di madre straniera, il suo sangue è di antichi eroi,/e il suo nome quaranta e quattro”, cfr. Krystyna Jaworska e Jan Prokop (1991, p. 165).

³¹ Tale dichiarazione si può rinvenire nel video: Marta Dzido, *Paktofonika – hip-hopowa podróż do przeszłości* (Paktofonika. Un viaggio hip-hop verso il futuro), <https://www.youtube.com/watch?v=WTKsIfAzkxs>.

razionale³²: “Wiedźcie, że jest, bo ktoś musi być, bo tak łatwiej żyć, w to można uwierzyć” (Sapete che c’è, perché qualcuno ci dev’essere, perché sia più facile vivere, allora ci si può credere). Un primo tentativo di soluzione a questo travagliato rapporto arriverà con la canzone *Jestem Bogiem* (Sono Dio, 2001) del gruppo Paktofonika. “Jestem Bogiem/Uświadom to sobie sobie/Ty też jesteś Bogiem/Tylko wyobraź to sobie sobie” (Io sono Dio/Renditene conto/Anche tu sei Dio/Immaginalo soltanto): le rime più famose del rap polacco fanno convergere sull’essere umano le prerogative divine, cancellando ogni elemento di mediazione tra le due entità. Il Dio che portiamo dentro di noi è quello che nutriamo con le nostre azioni e le nostre opere migliori.

Il fatto che la canzone più nota del rap in Polonia, *Jestem Bogiem*, affronti l’argomento del legame tra Dio e l’individuo la dice lunga su quanto i primi artisti avessero lavorato sul pensiero e sulla capacità critica, spingendo altri a seguirli sullo stesso terreno; il tema del confronto con la divinità attraversa, dunque, la storia del movimento nel Paese dall’inizio sino ad oggi³³. In questo senso è interessante anche il frequente richiamo a Satana come contro parte di Dio, ovvero a Mefistofele per il tramite del *Faust*. La canzone *Diabeł na oknie* (Il diavolo alla finestra, 2006) di Eldo viene considerata una sorta di introduzione rap all’opera di Goethe³⁴. L’artista affronta direttamente il diavolo, secondo uno schema ben noto alla letteratura classica: “Mefistofeles siedział wczoraj na oknie/Wyszedłem do niego żeby nie czuł się samotnie/[...]Opowiadał o czasach, których nie mogłem znać/I tak siedzieliśmy – noc, diabeł i ja” (Mefistofele sedeva ieri alla finestra/Andai da lui perché non si sentisse da solo/[...]Raccontava di tempi, che non potevo conoscere./Sedevamo così il diavolo, io e la notte). La prima parte è la narrazione dell’incontro dalla prospettiva dell’essere umano che ascolta quel che ha dirgli l’ospite “infernale”: essenzialmente, alcune amare verità sull’esistenza. Nella seconda parte, invece, è Mefistofele ad ascoltare l’uomo, che gli dice: “Mój świat to wybory świadome./Miłość i nieskrępowane namiętności./Chwile, które przepełniają emocje/ Tak mocne, że uzależniają jak narkotyki” (“Il mio mondo sono scelte consapevoli./Amore e passioni senza limiti./Momenti colmi di emozioni/Che danno dipendenza come narcotici).

L’abitudine ai riferimenti letterari, con particolare riguardo all’epoca del romanticismo, resta in seno a Kaliber 44 anche negli anni seguenti: nel testo di *Wena* (Ispirazione, 2000) ci sono i versi: “Słuchaj głosu serca: tym lepiej, im prędeż./Bo to jest ważne, co jest w każdym./Lecz głęboko/Nie potrzebne tutaj jest szkiełko i oko” (Ascolta la voce del tuo cuore: tanto prima, tanto meglio./Perché conta ciò che è in ognuno/Ma nel profondo/Qui non c’è bisogno né dell’occhio, né della lente del saggio”) ispirati a *Romantyczność* di Adam Mickiewicz. La ballata del poeta romantico, considerata talvolta il manifesto di questo specifico movimento in Polonia, tratta tra le altre cose dei motivi di ispirazione artistica, cui si rivolgono anche i membri di Kaliber 44. Per Mickiewicz si giunge alla verità lungo la strada dell’intuizione e strumento di conoscenza è, appunto, l’animo umano: “Czucie i wiara silniej mówi do mnie./Niż mędrca szkiełko i oko” (Sentire e fede mi parlano con forza maggiore/Che l’occhio e la lente del saggio)³⁵. La fede e il sentimento, così come la voce del cuore, contrapposti alla scienza disvelano tratti irrazionali, una sorta di percezione soprannaturale delle cose nascosta alla vista esterna. Kaliber 44 intende esercitare la propria ispirazione

³² Cfr. Ewa Drygalska (2014, p. 134).

³³ Nel 2013 Łona scrive ad esempio: *Rozmowa z Bogiem* (Dialogo con Dio), in cui il dialogo è diretto: “To było wczoraj, pamiętam, chociaż pamięć krucha./Zadzwonił telefon, odbieram, mówię: “Halo, słucham”./I nagle wszystko wybucha i ogniem zjeje./to Bóg do mnie dzwoni, mówi: “Łona, co tam się dzieje?” (Era ieri, ricordo, anche se la memoria ha un crollo./Squilla il telefono, rispondo, dico: “Ciao, ti ascolto”./All’improvviso tutto s’infiama e si accende/È Dio che mi chiama: “Ehi, Łona, che succede?!”).

³⁴ Cfr. *Antologia polskiego rapu* (2014, p. 174).

³⁵ Adam Mickiewicz (1993, pp. 55-57).

secondo il modello immaginato da Mickiewicz (quasi) due secoli prima, contrapponendolo agli elementi del *follow up*: “l’occhio e la lente del saggio”.

Stanisław Wójtowicz (2005, p. 45) scrive che la consapevolezza teorico-letteraria dei rapper polacchi non è poi troppo ampia, così come, salvo rari casi, è ristretto l’orizzonte dei riferimenti letterari che essi utilizzano nei loro testi. L’apporto che formazioni come Kaliber 44 o Paktofonika danno al rap polacco in termini di contiguità al mondo della letteratura e della poesia, tuttavia, supera la discussione sulla ricercatezza dei loro *follow up*. Conta piuttosto il coraggio che il movimento mostra *subito* nel voler utilizzare le scienze umane per i propri messaggi, talvolta in maniera superficiale, talaltra più profonda, aprendo le porte a un filone che via via si raffina ulteriormente. Il merito di queste formazioni, soprattutto slesiane, all’inizio della storia del rap in Polonia consiste proprio nell’eliminazione di ogni tipo di imbarazzo: si può praticare tale specifico genere musicale anche facendo ricorso al mondo della letteratura e della poesia.

8. Il rap polacco, riferimenti e *follow up* letterari – Oltre il romanticismo

Kaliber 44 non guarda solo al romanticismo polacco per i propri riferimenti letterari: nella traccia di *Film* (1998), che verrà adoperata nei corsi universitari sul linguaggio della letteratura³⁶, si citano Stanisław Lem: “I ja wiem że Lem Lem jest fantasta/Pisze że przybysze są zieloni jak ciasto kiwi/Dla mnie obrzydliwi/Zbyt wyraźni hałaśliwi widzę ich zbyt jasno (Io so che Lem, Lem è un sognatore/scrive che i visitatori/sono verdi come kiwi/per me ripugnanti/troppo chiari, rumorosi)³⁷, nonché le teorie filosofiche di John Locke e il libro *Człowiek z Kamienia* (L’uomo di Kamień, 1994) di Stefan Oleszczuk³⁸. Chi fa da ponte nel tramandare l’eredità letteraria delle prime formazioni slesiane, tra gli altri, è proprio Eldo, che prende parte anche al progetto di gruppo ribattezzato Grammatik. In una traccia di Grammatik del 2000, *Jest już późno, piszę* (È già tardi, e scrivo), si citano: Gałczyński e Baczyński, nonché Zbigniew Stanisław Wodecki³⁹; mentre in *Miasto gwiazd* (Città delle stelle, 2008) Eldo spiega quali sono per lui le vere stelle in città:

Gwiazdy miast to imiona na murach,
 Artyści, dla których kompromis to bzdura.
 Galerią są drzwi w brudnych Ikarusach,
 Poezją rap, którego podwórka chcą słuchać.
 To ulice, po których chodziły legendy:
 Od Wiecha, Tyrmanda, Brychczego do Deyny.⁴⁰

Eldo fa i nomi di letterati affatto “scontati” come Wiech e Tyrmand ma subito dopo, per rimarcare quella che dev’essere la vicinanza del rap al richiamo della quotidianità di strada,

³⁶ Non a caso in *Antologia polskiego rapu* (2014, p. 74) si dice: “*Film* trafił do akademików” (*Film* arrivò fino agli accademici).

³⁷ La traduzione, in questo caso, è presa dal lavoro di tesi di laurea di Alessio Mangiapelo (2019).

³⁸ A questo testo, il resoconto dell’esperienza di Oleszczuk da sindaco della cittadina di Kamień Pomorski, Kaliber 44 dedicherà l’omonima canzone all’interno di *W 63 minuty dookoła świata*.

³⁹ Wodecki (1950-2017) è stato cantante, compositore e attore.

⁴⁰ “Le stelle delle città sono i nomi sui muri,/gli artisti per cui il compromesso è sciagura./Le porte degli autobus sporchi per sfilare,/la poesia del rap, quella che i cortili vogliono ascoltare./Le strade dove passeggiavano leggendo:/da Wiech, Tyrmand, Brychczy fino a Deyna”.

inserisce anche due protagonisti storici del calcio polacco come Brychczy e Deyna⁴¹. In *List z ziemi*, traccia contenuta nell'album *Eternia* (2003) Eldo fa riferimento a un'opera poco nota di Mark Twain, cantando: “To list ziemi jak Twaina, bo chcę to spisać/Łez atramentem namaluję swój obraz, Guernica” (*Lettere dalla terra* come Twain, voglio che si dica/Con asfalto di lacrime dipingo la mia opera, Guernica). Le *Lettere dalla terra* di Mark Twain rappresentano una dura critica alle religioni, in particolare al cristianesimo: l'opera contiene alcune lettere scritte da Satana all'arcangelo Gabriele su come vadano le cose sulla terra, secondo un modello che Eldo – come visto – utilizzerà pure in *Diabeł na oknie*.

Due tracce ulteriori evidenziano la passione di Eldo per la letteratura e la scrittura in genere, all'interno dell'album che contiene pure *Diabeł na oknie*. In *Książki* (Libri) egli elenca una serie di autori e le suggestioni che gli trasmettono: Miller e i profumi scadenti delle prostitute francesi, Bruno Schulz che gli distende i nervi e gli fa arrivare l'aroma del caffè nella mattinata più pigre, Dygat e i locali di Varsavia, Blake che lo aiuta a inseguire il bambino dentro di sé. Eldo ammira la loro capacità di scrittura e *Popołudnie pisarza – Sens* (Pomeriggio dello scrittore - Senso), oltre a restituire la sua passione anche per Neruda e Hrabal, diviene allora una sorta di dichiarazione di intenti:

Chciałbym stanowić nieśmiertelną część prawdy.
Chciałbym znaleźć gdzieś słowa i zbudować z nich więź.
Chciałbym znaleźć odpowiednią treść dla każdej z myśli.
Chciałbym nieść światło dziś i zawsze.
Chciałbym pisać z między marzeń a utopii.
Chciałbym opisywać dobro jak i topic upiory.
Chciałbym płodzić utwory.⁴²

Poco dopo gli esordi di Eldo, compare sulla scena del rap polacco un altro artista la cui opera si può strettamente collegare alla letteratura: si tratta di Łona. In *Nieruchomości* (Proprietà, 2004) nel ritornello c'è il riferimento costante alle *szklane domy* (case di vetro) di Stefan Żeromski e del suo romanzo *Przedwiośnie* (Inizio di primavera, 1924). Le case di vetro, un vero e proprio *follow up* nel senso di ripresa e ri-attualizzazione dell'espressione, rappresentano la Polonia idealizzata dal padre del protagonista del libro di Żeromski, l'immigrato Seweryn Baryka, che scompaiono nel confronto con la realtà. Cezary Baryka, il figlio di Seweryn, una volta tornato in Polonia si rende conto che le case di cui parlava suo padre erano solo un'utopia, mentre lui si trova al cospetto di un quadro fatto di fango, edifici miserabili, aie abbandonate. Le case di vetro, allora, da una parte divengono il simbolo della sua delusione; dall'altra, sono anche un incentivo a modificare la realtà circostante. Esse vengono richiamate nella canzone di Łona: “Spójrz na to z tej strony/Ta historia opowiada o nas, wiesz? Nie zniknęły szklane domy./Nie ma tu nikogo, a w tłumie też jesteśmy sami” (Guardala così/Quella storia parla di noi, sai?/Le case di vetro non sono scomparse./Qui non c'è nessuno, anche nella folla siamo solo comparse). Il rapper ribalta la visione di Żeromski: le case di vetro si sono affermate, diventando il simbolo del benessere e – al contempo – della volontà di esclusione sociale. Lungo la strada della loro edificazione, si è andata perdendo la solidarietà, il piacere della

⁴¹ Stefan Wiech (1896-1979) è stato un giornalista e scrittore polacco, noto anzitutto per i suoi *feuilletons* umoristici; mentre Leopold Tyrmand (1920-1985), lui stesso giornalista e scrittore, è passato alla storia anche per la sua attività di divulgatore del jazz. Lucjan Brychczy (1934) è stato tre volte capocannoniere del campionato polacco, poi allenatore. Kazimierz Deyna (1947-1989), infine, rappresenta senza alcun dubbio il calciatore polacco più famoso in Patria.

⁴² “Vorrei essere la parte immortale di una verità./Vorrei trovare da qualche parte le parole e costruirci un'unità./Vorrei trovare un contenuto per ogni pensiero./Vorrei trasmettere la luce oggi e un secolo intero./Vorrei scrivere tra sogno e utopia./Vorrei descrivere il bene e affogare gli spettri./Vorrei generare dei lavori perfetti”.

frequentazione umana. Il riferimento è ai villaggi privati che nascono come funghi ai margini delle grandi città polacche (e non solo), come testimoniato ad esempio dal film candidato all'Oscar 2021, *Śniegu już nigdy nie będzie* (Non cadrà più la neve).

Nel 2007 aveva esordito con il suo primo album da solista un altro rapper particolarmente legato alla letteratura e alla poesia: Bisz. Una sua traccia, *Trainspotting*, contenuta nell'album *Wilk chodnikowy* (Lupo da marciapiede, 2012), assomma una serie di riferimenti indicativi per il tipo di letteratura che egli frequenta, da Bukowski a Shakespeare fino a Milton e Dante: “Na bramie tego piekła cytat; Dante,/W ogniu złapiesz nawet jak nie umiesz czytać; Pandemonium” (Sulla porta dell'inferno una citazione: Dante,/Anche se non sai leggere resterai nel fuoco: Pandemonium). L'intero album *Wilk chodnikowy*, peraltro, nel 2020 è divenuto base per un progetto artistico capace di fondere mirabilmente musica e poesia: *Strony/Struny* (Pagine/Corde), in cui le tracce di Bisz suonate dal vivo fanno da accompagnamento a citazioni librarie. Il tutto si è trasformato in un originale evento scenico, in cui la musica influenza la letteratura e la parola influenza i suoni, nonché in un radiodramma.

Nell'ambito del rap polacco ci sono moltissimi rifacimenti di poesie (più o meno) famose: nel 2008 Eldo mette in musica un frammento di *Maria* di Antoni Malczewski; mentre nel 2013 riprende uno dei *Sonetti di Crimea* di Mickiewicz, ovvero *Le steppe di Akerman*. Nel 2014, egli dedica un brano struggente a *Halina Poświętowska*, paragonando la poetessa ad un colibrì e poi ad una fiamma:

Płomień żyje idealnie, bo krótko
 Nie zdąży się zmęczyć i nie negocjuje z pustką
 Nie pozna strachu, zdrady, upokorzenia
 Umrze szybko, a przedtem spali wszystko do korzenia
 Egzystencja przez chwilę, co olśniewa
 Dziś wieczorem w świetle lampy, chłód nocy rozgrzewa
 Pani odeszła, lecz nikt nie wie jak umierają ptaki
 Rozdają słowa pochowane w drzewach. (Eldo, 2014)⁴³

Dwa Sławy sono portati ad esempio da Adrianna Chorąży per l'utilizzo che fanno dei *follow up*. I loro riferimenti puntano in genere verso la cultura pop, anzitutto verso film o programmi televisivi particolarmente famosi. I *follow up* letterari, tra questi, si ritagliano comunque uno spazio importante. La studiosa porta ad esempio il testo di *Niska szkodliwość społeczna czynu* (La bassa nocività sociale di un gesto, 2015), in cui i componenti di Dwa Sławy cercano di decostruire il mito dell'immagine classica del rapper. Essi si richiamano ironicamente, così, ad alcuni comportamenti “aggressivi” della categoria: mettere i *like* sotto alcuni video musicali, passare col semaforo rosso. Tali atti di “vandalismo” includono pure l'incisione di un cuore sulla corteccia di un albero:

Jebana sąsiadka straszy mnie prokuraturą
 Bo najebany zademonstrowałem,
 Co takiego ważnego noszę pod skórą (chuja...)
 Wycinam serce na drzewie, złapany strugam wariata #Gepetto
 Mamy diabelskie pomysły, taa, a limitem jest piekło.⁴⁴

⁴³ Eldo (2014). “La fiamma vive al meglio, perché vive poco./Non si può stancare, o negoziare col vuoto./Non conosce paura, vergogna o tradimento./Morirà in fretta, ma prima brucerà tutto fino all'ultimo momento./Esistenza per un attimo che abbaglia./Stasera, alla luce della lampada, il freddo della notte ti scalda./Lei se n'è andata, ma nessuno sa come muoiano gli uccelli/Distribuiscono parole sepolte lungo gli alberi”.

⁴⁴ “Una fottuta vicina mi minaccia di portarmi in procura/Perché ho mostrato cos'ho di importante./Sotto i calzoni per natura./Intaglio un cuore su un albero, braccato creo un matto come Gepetto./Abbiamo idee diaboliche, sì, e l'inferno è l'unico limite che ammetto”.

Il tentativo di modificare radicalmente l'immagine pubblica del rapper è dovuto al modo in cui questa figura veniva descritta, cosa che talvolta accade ancora, dai media polacchi: una sorta di *hooligan* dai comportamenti radicali, coinvolto di norma in giri illeciti di droga. L'utilizzo della favola di Pinocchio mira proprio a ribaltare questo stereotipo: paragonandosi a Geppetto, Dwa Sławy confermano sì la loro volontà di creare, ma in maniera benevola e del tutto scanzonata, molto distante dall'atmosfera in cui giornali e televisioni vorrebbero costringerli. Il contrasto più forte, in questo senso, lo crea la rima tra *Gepetto* e *piekło* (inferno), ovvero tra due elementi lontanissimi nell'interpretazione comune. L'accostamento al falegname di Collodi fa sì che le *idee diaboliche* e l'inferno come *unico limite*⁴⁵ accettabile da parte dei rapper disperdano tutta la loro carica antagonista per essere ricondotti nella dimensione edulcorata della favola.

Un altro artista strettamente legato alla dimensione letteraria, al punto da utilizzare il nome di un grande scrittore come proprio pseudonimo, è Taco Hemingway. In particolare, il rapporto tra i suoi testi e quelli della poesia polacca nel periodo interbellico è stato approfondito da Paulina Czernek (2019, p. 5):

Quel che è tipico per la letteratura interbellica lo si incontra di frequente anche nell'opera di Taco. È interessante osservare che fonte di ispirazione non è soltanto la scelta di un certo tipo di motivi o di simboli: la città, l'apocalisse o la crisi economica. Degna di nota, anzitutto, è una sorta di duplicazione di un certo tipo di paradigma intellettuale, di visione del mondo o ricezione della realtà circostante. Il rapporto che interviene tra l'autore e la realtà, tanto nei vent'anni interbellici quanto nell'opera di Taco, è insolitamente accostabile.

L'opera di Taco Hemingway, ancor più che sulla base dei *follow up*, è accostabile a quella dei poeti polacchi del periodo interbellico sulla base delle tematiche (la città, i rapporti umani, le donne) e di un sentire comune. Uno degli elementi centrali dell'avanguardia polacca, la città, si rivela fondante anche per la poetica del rapper: nel suo caso, al centro di molti versi risulta essere, nello specifico, Varsavia. La Capitale è il luogo che scandisce il ritmo della sua vita, lo spazio per l'espressione e lo sviluppo del suo proprio soggetto lirico: tutte le esperienze personali dell'autore si svolgono, in qualche modo, con l'accompagnamento del paesaggio metropolitano (varsaviense) circostante. Taco ha un fortissimo senso di appartenenza alla realtà urbana: "Moje miasto, moja noc, tak mi czerwiec mija,/Wisła stoi dzisiaj w miejscu, jak twoje życie" (La mia città, la notte mia, così giugno mi passa,/La Vistola è al suo posto, oggi, come la vita tua), come si evince in *Wiatr* (2016). Da una parte, la compenetrazione con l'umore della città fornisce al rapper la sensazione di controllo sulla propria vita, nonché la possibilità di osservare e auto-osservarsi; dall'altra, però, Varsavia emerge anche come luogo di corruzione dell'animo umano, di consumismo sfrenato, di sgretolamento dell'individualità. Questo rapporto ambivalente assomiglia molto a quello intrattenuto con la capitale polacca dal poeta Julian Tuwim, che dedica a Varsavia svariate liriche. Alle dichiarazioni d'amore per Varsavia, Tuwim alterna le descrizioni di una realtà inafferrabile e talvolta brutale, come quella vissuta tra gli spazi angusti dei suoi palazzi in *Kamienice* (1971a): "A w tej otchłani/Zamknięte nisko/Między murami/Szare kolisko:/Przyziemne, szcurze,/Ciemne podwórze" (In quell'anfratto/Tra le mura/Chiuso e basso/Sta un cerchio grigio:/Il cortile scuro/Terra di un ratto). L'atmosfera è simile a quella che Taco Hemingway fa vivere a chi ascolta la traccia di *A mówilem ci* (Te l'ho detto, 2015a):

Nie łąz ulicami po nocy

⁴⁵ Come fa giustamente rilevare Adrianna Chorąży (2017, p. 142) il riferimento all'inferno come *unico limite* è, a propria volta, un *follow up* della canzone di Notorious B.I.G., *Sky is the limit*.

Bo gdy gasną latarnie to ci panowie są wrodzy i biją
 Mocno biją i łapią cię gdzieś pod szyją
 Te bestie się strachem żywią, a jedząc twą dusze tyją.⁴⁶

Tuwim e Taco Hemingway paiono uniti anche dal fascino per la sinfonia e la musica che Varsavia è in grado di emettere. “Znów chodzę – i śmieję się, śmieję./Zamykam oczy! Miasto wre we mnie symfonią./Szaleję!”, (Di nuovo in cammino, rido e sghignazzo./Chiudo gli occhi. La città ribolle con una sinfonia dentro me./Ne vado pazzo!)” scrive Tuwim in *W Warszawie* (1971b); mentre per il rapper la magia di quell’atmosfera è ormai svanita e la danza che un tempo si sarebbe scatenata sulle note della città, adesso, risulta impossibile: “W tym mieście nikt już nie tańczy./W tym mieście tango to frykas” (“In questa città nessuno balla più./In questa città il tango è un tabù”)⁴⁷. In generale, come fa osservare Mastalski (2011, p. 69), tra i gruppi poetici operativi tra le due guerre il rap polacco si richiama maggiormente agli skamandriti; mentre mancano completamente i riferimenti ad artisti della prima o seconda avanguardia. “L’alta frequenza dei testi recepiti dallo *skamander* è certamente collegata anche con la capacità specifica di questo movimento di utilizzare la rima”.

La comparsa di Mata, giovanissimo fenomeno del rap polacco, ha segnato una nuova tappa nell’ambito di alcune delle questioni appena trattate. Ventiduenne rampollo di una ricca famiglia di Varsavia, nella sua traccia *Patointeligencja* (Intelletto patologico, 2020a) Mata esprime il desiderio di distaccarsi – malgrado il proprio ambiente di provenienza – da un rap di tipo intellettuale per abbracciare quello “di strada”: ne deriva il degradamento dell’intelletto a patologia. “Zacząłem tu robić te rapy, bo miałem już dość tego piękna i ciepła/A nigdy nie chciałem być biały i zawsze tu chciałem być gangsta” (Ho iniziato a fare il rap perché ero stufo di bellezza e calore/Non ho mai voluto essere bianco, quanto essere un criminale). Eppure, malgrado egli provi a marcare una lontananza, il retaggio dell’immersione culturale in cui è stato calato finora riemerge di continuo. Il testo di *Homo ludens* (2020), ad esempio, si richiama esplicitamente all’opera di Huizinga: Mata vi schizza un ritratto della società attuale attraverso i giochi più praticati; mentre in *Tango* (2020b) egli scrive: “Czytaliśmy Kamień filozoficzny zamiast Biblii” (Abbiamo letto *La pietra filosofale* anziché la *Bibbia*), laddove il riferimento alla saga di Harry Potter – nel confronto con la *Bibbia* – vorrebbe sottolineare la necessità di un’educazione spensierata e leggera rispetto a quella ricevuta. I segni di quest’ultima vengono fuori in un brano come *Żółte flamastry i grube katechetki* (Pennarelli gialli e catechiste grasse, 2020c) dove Mata sembra continuare il discorso con Dio intavolato da altri rapper polacchi prima di lui: “To postaram się żyć tak, jakbyś był/I choć gołym okiem widzę, że gdzieś łączą się niebo i ziemia/To wciąż jest daleko i bardzo się boję, że w końcu opadnę z sił/I choć w sumie znam więcej dowodów na to, że wcale cię nie ma/To postaram się żyć tak, jakbyś był” (Mi sforzo di vivere come se ci fossi/E sebbene vedo terra e cielo fondersi nello spazio/È troppo lontano e temo non mi bastino gli sforzi/E sebbene ho più motivi per credere tu non ci sia affatto/Mi sforzo di vivere come se ci fossi).

9. Conclusioni

Il rap polacco, all’interno della più vasta scena dell’hip hop internazionale e locale, si è

⁴⁶ “Non andare per strada la notte/Si spengono i lampioni e i nemici picchiano/Picchiano forte e per il collo ti afferrano/Si nutrono di paura, le bestie, e con l’anima tua s’ingrassano”.

⁴⁷ Taco Hemingway, *Marsz, marsz* (2015b). L’espressione *frykas* (pietanza particolarmente ricercata, prelibatezza) indica come il tango sia diventato qualcosa di esclusivo, per pochi eletti. L’elemento del ballo, da un punto di vista letterario, può fare riferimento al tema delle *Nozze* di Wyspiański, così come all’opera (*Tango*) di Sławomir Mrożek.

ritagliato un proprio, importante spazio a partire dall'inizio degli anni Novanta. In particolare, esso è nato e si è sviluppato laddove ha trovato una zona particolarmente fertile per far maturare i suoi tratti specifici, ovvero nella regione della Slesia. Di lì provengono alcuni dei primi gruppi della scena rap polacca (Kaliber 44, Paktofonika), capaci di influenzarne l'andamento anche a molti anni di distanza dall'esordio: basti pensare all'impulso che il film *Jesteś Bogiem* (2012), ispirato alle sorti di Paktofonika e di uno dei suoi componenti, Magik, ha ridato al movimento in un periodo di stanca, in cui l'interesse del pubblico stava particolarmente scemando. La Slesia stessa è a propria volta consapevole di quanto il rap e l'hip-hop le abbiano saputo offrire in termini di produzione artistica giovanile, tanto da aver dedicato nel 2019 un'importante retrospettiva al fenomeno nel *Muzeum Śląskie* di Katowice, ovvero: *Zajawka. Śląski hip-hop 1993-2003* (Scintilla. Hip-hop in Slesia, 1993-2003)⁴⁸.

Proprio quelle formazioni e quei singoli artisti alle origini del rap polacco ne hanno plasmato significativamente il percorso anche in prospettiva futura: in questo testo ci siamo soffermati sull'eredità poetico-letteraria di cui si sono fatti carico e che hanno saputo, a loro volta, tramandare al loro pubblico. Tale eredità, questo *literaturocentryzm* (centralità della letteratura, come l'ha definita tra gli altri Luigi Marinelli⁴⁹), ha influito pesantemente sull'origine del rap in Polonia, che ha saputo elaborarla e trasformarla piegandola ai propri mezzi di espressione. Nelle tracce dei rapper polacchi abbondano i richiami a opere e autori, nonché i rifacimenti in musica di famose poesie; uno degli strumenti più utilizzati per collegarsi alla letteratura, poi, è quello del cosiddetto *follow up*, ovvero della ripresa di una citazione per ampliarne o modificarne il senso. Per quanto i primi riferimenti abbiano un carattere piuttosto "ingenuo", stimolato anzitutto dalle letture scolastiche, va pur detto che essi hanno avuto il merito di aprire una strada sempre più raffinata in seguito: i *follow up* usufruiti da Kaliber 44, ad esempio, imperniati su Mickiewicz e sul romanticismo, hanno ammesso la letteratura e la poesia nell'ambito del rap, hanno creato interesse nei confronti di queste forme d'arte presso il pubblico che ascoltava le loro tracce, hanno sviluppato una coscienza critica verso alcune tematiche già affrontate da scrittori e poeti. A partire dal 2009 e dall'esperienza collettiva dell'album *Poeci* (2009), in cui alcuni tra i rapper polacchi più famosi mettono in musica i versi dei poeti più grandi, si è passati dunque ai riferimenti alla letteratura più recente: alle *szklane domy* di Żeromski, ai testi di Taceo Hemingway in cui, ancor più che i *follow up* letterari, si manifesta la sensibilità comune a certa poesia interbellica.

Bionota: Alessandro Ajres è professore a contratto all'Università di Torino e Bari, dove insegna lingua polacca. Si interessa in particolare, oltre che di linguaggio, di letteratura polacca contemporanea, studiando (tra le altre) l'opera di Gustaw Herling-Grudziński e Wisława Szymborska. Questo è il primo testo in cui affronta tematiche e fenomeni dell'ambito musicale. Ha potuto addentrarsi nell'analisi del rap polacco, e dei suoi collegamenti con la letteratura, grazie a una borsa di studio di sette mesi per scienziati messa a disposizione dall'agenzia governativa polacca NAWA a Katowice, nell'ambito del progetto: "Polonista".

Recapito autore: alessandro.ajres@libero.it

Ringraziamenti: si ringrazia l'agenzia polacca NAWA (Agenzia nazionale per lo scambio accademico) per l'apporto fornito alla ricerca qui esposta.

⁴⁸ Una visita virtuale alla mostra del Muzeum Śląskie si può fare al seguente link: <https://muzeumslaskie.pl/pl/wystawy/zajawka-slaski-hip-hop-1993-2003/> (7.7.2021).

⁴⁹ Marinelli (2007, p. 53), a propria volta, riprende la tesi del filosofo e politico Ryszard Legutko sul *literaturocentrismo* della cultura polacca.

Riferimenti bibliografici

- Cała A., Flint M., Jaczyński K., Kleyff T., Węclawek D. (a cura di) 2014, *Antologia polskiego rapu*, Narodowe Centrum kultury, Warszawa.
- Bradley A. 2009, *Book of Rhymes. The Poetics of Hip Hop*, Basic Civitas Books, New York.
- Chylińska I. 2017, "Rap sprawy wewnętrzne" wokół muzycznej twórczości Jarosława 'Bisza' Jaruszewskiego, Katowice.
- Choraży A. 2017, *O hiphopowej intertekstualności jako rozmowie. Rap i popkultura: followupy i hashtagi*, in "Teksty drugie", 5 (2017), pp. 129-146.
- Czernek P. 2019, *Motywy z poezji dwudziestolecia międzywojennego w twórczości Taco Hemingwaya. Zagadnienia wybrane*, Bielsko-Biała.
- Drygalska E. 2014, *Rapowe teologie: poszukiwania sacrum w polskim hip-hopie*, in Miłosz Miszczyński (a cura di), *Hip-hop w Polsce: od blokowisk do kultury popularnej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, pp.124-143.
- Giovannetti P. 2008, *Dalla poesia in prosa al rap*, Interlinea, Novara.
- Jaworska K. e Prokop J. 1991, *Letteratura e nazione. Studi sull'immaginario collettivo nell'Ottocento*, Tirrenia Stampatori, Torino.
- Kaniewska B. 2011, *Okruchy rzeczywistości, czyli o kłopotach z mimesis*, in Piotr Śliwiński (a cura di), *Nowe dwudziestolecie. Szkice o wartościach i poetykach prozy i poezji lat 1989-2009*, Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, Poznań, pp. 34-49.
- Kleyff "CNE" T., *Rzut oka wstecz*, in Cała A., Flint M., Jaczyński K., Kleyff T., Węclawek D. (a cura di), *Antologia polskiego rapu*, Narodowe Centrum kultury, Warszawa, pp. 14-23.
- Krakowski K., 2014, *Disowanie: socjologiczna analiza konfliktów w hip-hopie*, in Miłosz Miszczyński (a cura di), *Hip-hop w Polsce: od blokowisk do kultury popularnej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, pp. 58-83.
- Kukołowicz T. 2014, *Raperzy kontra filomaci*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa.
- Mangiapelo A. 2019, *Viaggio letterario nel passato. Realtà giovanile in Polonia negli anni Novanta e Duemila secondo i Paktofonika e i Kaliber 44*, tesi di laurea, relatore Marcin Wyrembelski, Università di Bologna, 2018-2019.
- Marinelli L. 2007, *Centri /periferie/confini. Aspetti e problemi del polonocentrismo nella storiografia letteraria*, in "PL.IT. Rassegna italiana di argomenti polacchi", 1 (2007), pp. 51-71.
- Masłowska D. 2018, *Inni ludzie*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa.
- Magaudda P. 2009, *Ridiscutere le sottoculture Resistenza simbolica, postmodernismo e disuguaglianze sociali*, in "Studi culturali", 2 (2009), pp. 301-314.
- Mastalski A. S. 2011, *Poetyka tekstu hiphopowego a aktualizacja systemu prozodyjnego*, Kraków.
- Mastalski A. S. 2013, *Twórca hiphopowy jako artysta intermedialny: áoidós, vates, performer*, in "Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis", 1 (2013), pp. 136-151.
- Mastalski A. S. 2014, *Rap jako rodzaj współczesnej melorecytacji*, in Miłosz Miszczyński (a cura di), *Hip-hop w Polsce: od blokowisk do kultury popularnej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, pp. 105-123.
- Mickiewicz A. 1993, *Romantyczność*, in *Dzieła*, vol. I, Warszawa, Czytelnik, pp. 55-57.
- Nycz R. 1995, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Instytut Badań Literackich, Warszawa.
- Ożóg K. 2007, *Nowy język polski po roku 1989*, in Ewa Błachowicz e Jadwiga Lizak (a cura di) *Literatura i język wczoraj i dziś*, a cura di, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów, pp. 13-24.
- Pęczak M. 1992, *Mały słownik subkultur młodzieżowych*, Semper, Warszawa.
- Shusterman R. 1998, *Estetyka pragmatyczna: żywe piękno i refleksja nad sztuką*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Smitherman G. 1997, "The chain remain the same". *Communicative practices in the Hip-Hop Nation*, in "Journal of Black Studies", 1 (settembre 1997), vol. 28, pp. 3-25.
- Tuwił J. 1971, *Kamienie*, in *Wiersze zebrane*, Czytelnik, Warszawa, p. 174.
- Tuwił J. 1971, *W Warszawie*, in *Wiersze zebrane*, Czytelnik, Warszawa, p. 184.
- Wójtowicz S. 2005, *Walka o rymy*, in "Polonistyka", 3 (2005), pp. 44-47.
- Wójtowicz S. 2011, "Ty też jesteś Bogiem". *Wstęp do badań nad estetyką hip-hopową*, in Piotr Śliwiński (a cura di), *Nowe dwudziestolecie. Szkice o wartościach i poetykach prozy i poezji lat 1989-2009*, Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, Poznań, pp. 342-356.
- Wójtowicz S. 2014, *O kierunkach w polskich badaniach literaturoznawczych nad hip-hopem*, in Miłosz Miszczyński (a cura di), *Hip-hop w Polsce: od blokowisk do kultury popularnej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, pp. 183-198.

Żmuda M. 2014, *Skrecz na winylu jako źródło poetyki hip-hopu*, in “Kultura Współczesna. Teoria, interpretacje, praktyka”, 4/84 (2014), pp. 103-109.

Filmografia

Maciejewski Ł. 2020, *Skandal. Ewenement Molesty*, Polska.

Discografia

Bisz 2012, *Trainspotting*, in *Wilk chodnikowy*, PchamyTenSyf.
 Dizkret/Praktik 2002, 3, in *IQ*, Praktik.
 Dwa Sławy 2015, *Niska szkodliwość społeczna czynu*, in *Ludzie sztosy*, Embryo Nagrania.
 Echo ed Eldo 2001, *Ponad tym głównym stać*, in *Echo, Po prostu Echo*, Blend Records.
 Eldo 2003, *List ziemi*, in *Eternia*, Blend Records.
 Eldo 2006, *Diabeł na oknie*, in *Człowiek, który chciał ukraść alfabet*, My Music.
 Eldo 2008, *Miasto gwiazd*, in *Nie pytaj o nią*, My Music.
 Eldo 2014, *Halina Poświatowska*, in *Chi*, My Music.
 Eldo e Jimson, *Popołudnie pisarza – Sens*, in *Eldo, Człowiek, który chciał ukraść alfabet*, MyMusic.
 Grammatik 2000, *Jest już późno, piszę*, in *Światła miasta*, T1-Teraz.
 Jazz Fuzz, Prof 1997, *Ucz się Jasiu*.
 Kaliber 44 1996, *Magia i miecz*, S.P. Records.
 Kaliber 44 1998, *Film*, in *W 63 minuty dookoła świata*, S.P. Records.
 Kaliber 44 2000, *Wena*, in *3:44*, S.P. Records.
 Liroy, Wzgórze Ya-Pa-3 1995, *Scyzoryk*, in *Alboom*, BMG Ariola Poland.
 Łona 2004, *Nieruchomości*, in *Nic dziwnego*, Asphalt Records.
 Łona e Webber 2013, *Rozmowa z Bogiem* in *Łona, Łona, Webber&The pimps*, Dobrzewiesz Nagrania.
 Mata 2020, *Patointeligencja*, in *100 dni do matury*, SBM Label.
 Mata 2020, *Tango*, in *100 dni do matury*, SBM Label.
 Mata 2020, *Żółte flamastry i grube katechetki*, in *100 dni do matury*, SBM Label.
 Paktofonika 2000, *Jestem Bogiem*, in: Id., *Kinematografia*, Gigant records.
 Pono e Koras 2002, *Nieśmiertelna nawijka ZIP Składowa*, in *Pono, Hold*, Prosto.
 Pyskaty, Ft. Fokus, Małolat, Łona, Fu, Mes, Tomiko, Termanology, OSTR, Ero ed Eldo 2010, *Bez Granic*, in *Pyskaty, Pysk w pysk*, Aptaun Records.
 Sitek 2006, *Ja kradnę bity*.
 Taco Hemingway 2015, *A mówilem ci*, in *Umowa o dzieło*, Asphalt Records.
 Taco Hemingway 2015, *Marsz, marsz*, in *Trójkąt warszawski*, Asphalt Records.
 Taco Hemingway 2016, *Wiatr*, in *Wosk*, Taco Corp.
 Tede 2009, *Follow up*, in *Note2*, Wielkie Joł.
 Trials X 1994, *Czujee się lepiej*, in *Prawda, cel, przesłanie*, Boom Media.
 Wzgórze Ya-Pa-3, Kaliber 44 1997, *Język polski*, in *Wzgórze Ya-Pa-3, Centrum*, S.P. Records.

Sitografia

Redakcja 2011, *Bogna Świątkowska, Narodziny polskiego hip-hopu*. <https://glamrap.pl/bogna-swiatkowska-narodziny-polskiego-hip-hopu/> (14.8.2021).
 Muzeum Śląskie. <https://muzeumslaskie.pl/pl/wystawy/zajawka-slaski-hip-hop-1993-2003/> (7.7.2021).
 Hartwig I. 2005, *The sweet taste of underground*. <http://www.signandsight.com/features/194.html> (20.5.2021).
 Kowalczyk P. 2018, *Chamy i psychopaci*. https://www.dwutygodnik.com/arttykul/8180-chamy-i-psychopaci.html?fbclid=IwAR0sWKnWcTJqWoTy4GgU10myg86L_sXv8AER8R00JfkkjJRgMyDON6UjzNg (10.5.2021).

Video

Dzido M. 2009, *Paktofonika - hip-hopowa podróż do przeszłości*. <https://www.youtube.com/watch?v=WTKslfAzkxs> (3.7.2021).