

«MANGIATA VIVA DAGLI OCCHI DEGLI ALTRI» (CHADIA 2020)
MISOGINIA E TRAP FEMMINILE

Luciana Manca

Il tema della misoginia è cruciale nei testi della musica trap sia italiana che d'oltreoceano, al pari di altri *topoi* quali l'autocelebrazione e la venerazione di consumismo, oggetti di lusso e sostanze stupefacenti. Il presente articolo si propone di analizzare come le artiste donne nel rap e nella trap italiana abbiano reagito e reagiscano a questo contenuto controverso, sia a livello testuale, sia nell'immagine che veicolano di sé stesse e di altre donne nei videoclip. Dopo un'analisi relativa alle poche donne presenti nella scena rap negli anni Novanta e nel primo decennio del Duemila, sono state analizzate le "barre" di alcune autrici degli ultimi quindici anni. La selezione, avvenuta in base al numero di visualizzazioni su YouTube, ha rivelato come la costante autocelebrativa, presente anche nella trap femminile, risponda allo stereotipo di misoginia maschile. Sono state prese in esame alcune autrici appartenenti al mainstream con almeno un brano che supera i venti milioni di visualizzazioni (Madame, Chadia e Anna), artiste che hanno superato i dieci milioni di visualizzazioni (Big Mama, Beba e Myss Keta) e personalità meno note ma influenti sulla scena nazionale (Priestess, Comagatte, Ele A, Tokyo, Shark). Sono emerse da un lato forme di adeguamento inerte agli stereotipi patriarcali, dall'altro opposizioni attive, talvolta mediate da dinamiche di sorellanza. L'ipersessualità e l'oggettivazione del proprio corpo è espressione di autodeterminazione, ma anche indicatore di una potenziale disfatta personale, in una complessa negoziazione tra celebrazione di sé e autodistruzione. In alcuni casi, la reazione assume un carattere provocatorio nei confronti dei ruoli di genere tradizionali e delle disuguaglianze sociali in un'alternanza tra *empowerment* e vulnerabilità. Simili dinamiche psicologiche suggeriscono la complessità del percorso che le donne stanno gradualmente attraversando, con il loro recente ingresso in questo mondo musicale. Lo studio è completato da stralci di un'intervista ad una giovane rapper emergente, Ira, originaria di Napoli, che ha scelto il proprio dialetto come lingua espressiva principale, nonostante risieda a Taranto, nel quartiere periferico di Paolo VI.

Parole chiare

Rap; Trap; Genere; Femminismo; Empowerment.

«CONSUMED ALIVE BY THE GAZE OF OTHERS» (CHADIA 2020)
MISOGYNY AND FEMALE TRAP

Misogyny constitutes a central theme in trap music lyrics, both in Italy and internationally, alongside other recurring motifs such as self-celebration and the promotion of consumerism, luxury goods, and psychoactive substances. This article aims to examine how female artists in Italian rap and trap have responded and continue to respond to such controversial content, both through their lyrics and the images they convey of themselves and other women in music videos. Following an analysis of the few women active in the rap scene during the 1990s and the early 2000s, this study focuses on the lyrics of female artists from the past fifteen years. Selection was based on YouTube view counts, revealing how the persistent self-celebratory stance, also evident in female trap, reflects and responds to male misogynistic stereotypes. The study considers mainstream artists with at least one track exceeding twenty million views (Madame, Chadia, and Anna), artists surpassing ten million views (Big Mama, Beba, and Myss Keta), and less prominent but nonetheless influential figures in the national scene (Priestess, Comagatte, Ele A, Tokyo, Shark). Both passive conformity to patriarchal stereotypes and active forms of resistance emerge, sometimes mediated by dynamics of sisterhood. Hypersexualization and the objectification of one's own body can be expressions of self-determination, but also indicators of potential personal downfall, reflecting a complex

negotiation between self-celebration and self-destruction. In some cases, these reactions take on a provocative character, challenging traditional gender roles and social inequalities in a dynamic interplay between *empowerment* and vulnerability. Such psychological dynamics underscore the complexity of the trajectory women are gradually navigating with their recent entry into this musical domain. The study is complemented by excerpts from an interview with an emerging young rapper, Ira, originally from Naples, who has chosen her native dialect as her primary expressive medium, despite residing in the peripheral district of Paolo VI in Taranto.

Keywords

Rap; Trap; Gender; Feminism; Empowerment.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/23789>

MANGIATA VIVA DAGLI OCCHI DEGLI ALTRI¹

MISOGINIA E TRAP FEMMINILE

Luciana Manca

Introduzione

Il tema della misoginia è cruciale nei testi della musica trap sia italiana che d'oltreoceano, al pari di altri *topoi* quali l'autocelebrazione e la venerazione di consumismo, oggetti di lusso e sostanze stupefacenti (Scholz 2005; Pepponi 2024, 189). Il presente articolo si propone di analizzare come le artiste donne nel rap e nella trap italiana abbiano reagito e reagiscano a questo contenuto controverso, sia a livello testuale, sia nell'immagine che veicolano di sé stesse e di altre donne nei videoclip. Dopo un'analisi relativa alle poche donne presenti nella scena rap degli anni Novanta e del primo decennio del Duemila, sono state analizzate alcune “barre”, cioè versi che costituiscono una battuta musicale di 4/4 (Addazi e Poroli 2019, 222) composte da autrici degli ultimi quindici anni. La selezione, avvenuta in base al numero di visualizzazioni su YouTube, ha rivelato come la costante autocelebrativa, presente anche nella trap femminile, risponda allo stereotipo di misoginia maschile. Sono state prese in esame autrici appartenenti al mainstream, quali Madame, Chadia e Anna, che hanno superato i venti milioni di visualizzazioni con almeno un brano, per poi proseguire con artiste che hanno superato i dieci milioni di visualizzazioni, tra cui Big Mama, Beba e Myss Keta, concludendo con personalità meno note ma influenti sulla scena nazionale, come Priestess, Comagatte, Ele A, Tokyo, Shark. Lo studio è completato da stralci di un'intervista ad una giovane rapper emergente, Ira, originaria di Napoli, che ha scelto il proprio dialetto come lingua espressiva principale, nonostante risieda a Taranto, nel quartiere periferico di Paolo VI.

¹ Chadia Rodríguez (2020), *Sarebbe comodo*, Sony Music, Italia.

*Le origini della misoginia nel rap e continuità del *topos* nella trap*

Sia il rap che la trap affondano le loro radici nel contesto di processi distruttivi di rinnovamento urbanistico, che hanno acuito la marginalità sociale di una parte della popolazione, prima nella New York degli anni Settanta (Lapassade e Rousellot 2008; Forman e Neal 2004; Toop 1992), con la costruzione della Cross Bronx Expressway e poi ad Atlanta, negli anni Novanta, con gli sfollamenti di quartieri popolari in vista delle Olimpiadi (Shaw 2020; Reese 2022). Rap e trap, pur con le loro indiscusse differenze, sono correlati stilisticamente in quanto una è lo sviluppo dell'altro (Caruso 2020), ma soprattutto hanno entrambi dato voce, in periodi storici differenti, a comunità vittime di espropriazione forzata e incuria istituzionale causata da politiche discriminatorie.

Le invettive in rima da cui ha origine il rap si ispiravano alla tradizione afroamericana dei «toast» (Jackson 2024, Shusterman 1991), narrazioni usate come passatempi su tematiche autocelebrative, violente e spesso misogine inserite all'interno di dialoghi. Si trattava di emulazioni di sfide armate in forma di duelli verbali, definiti *dozens*, antenati degli attuali *dissing* (Abrahams 1964), caratterizzati da giochi di parole e creatività linguistica (Forman e Neal 2004, 130). Nel *toast*, definibile come una forma di «poesia epica orale» (Wepman *et al.* 1974, 208) o «poema narrativo recitato, spesso in modo teatrale» (*ibidem*), la subalternità femminile è radicata e rappresenta un *topos* che il rap ha successivamente ereditato:

Sexual relations in the toasts are invariably affectionless and usually affectless; the female exists as a device for exercise and articulation of male options, not as an integral member of a bilateral relationship. Th Sexual conquest of the female is usually presented as being important [...] yet the object of the conquest is consistently denigrated². (Jackson 1972, 129)

Già a partire dalla prima canzone rap mainstream, *Rappers delight*, degli Sugarhill Gang, la donna è presentata come una sorta di accompagnatrice in macchine lussuose, con la funzione di orpello facilmente interscambiabile

² «Le relazioni sessuali nei *toast* sono sempre prive di affetto e solitamente anche di emozioni; la figura femminile esiste come strumento per l'esercizio e l'espressione del volere maschile, non come membro integrante di una relazione bilaterale. La conquista sessuale della donna è solitamente presentata come qualcosa di importante [...] e tuttavia l'oggetto della conquista viene costantemente denigrato».

(Everybody go «Hotel, motel, whatcha gonna do today?» [say what?] / 'Cause I'ma get a fly girl, gonna get some spank and drive off in a def OJ / Everybody go “Hotel, motel, Holiday Inn!” / Say, if your girl starts actin' up, then you take her friend)³. Andando a ritroso alle origini della pratica del *toast* e dei *dozens*, si giunge alla musica dei Griots dell'Africa occidentale (Jenkins 2025) e anche lì la misoginia si configura come un corollario della rivalsa sociale. Dai Griot alla trap contemporanea, parlare delle donne come trofei, pur svalutandole, rappresenta un modo per affermare la propria virilità all'interno di una società patriarcale (Betti *et al.* 2023), così come l'ostentazione del lusso diventa un mezzo per sentirsi vincenti in un mondo dominato dal capitalismo.

Uno studio quantitativo sulla misoginia nelle canzoni rap e trap italiane ha fortunatamente dimostrato come le espressioni sessiste si siano andate riducendo negli ultimi dieci anni (Della Schiava 2025, 113). Tuttavia, l'analisi della relazione tra popolarità di artisti e artiste e utilizzo di termini misogini nei testi è direttamente proporzionale, cioè la frequenza di espressioni misogine cresce con l'aumentare della fama, stabilizzandosi nei livelli più alti di notorietà (ivi, 113). Le canzoni a tema amoroso contengono una maggiore presenza di riferimenti misogini (ivi, 115), indicando una specifica attenzione su dinamiche relazionali tossiche. Un dato particolarmente inquietante emerge però osservando le differenze di genere nell'uso di tali riferimenti (ivi, 116), infatti sebbene le rapper includano proporzionalmente meno contenuti misogini rispetto ai colleghi uomini, lo scarto non è troppo ampio, in linea con quanto riportato dalla letteratura sull'argomento (Schneider 2011). Ci si aspetterebbe che la misoginia fosse assente nei testi delle donne, invece sono frequenti parole come «bitch», «bitches», sineddochì quali «figa» o «pussy» e altri insulti sessisti che degradano le donne a oggetti del desiderio maschile. Ad ogni modo le conclusioni dell'autrice tendono a stemperare questo risultato:

i token più utilizzati per quanto riguarda i termini dispregiativi sono termini inglesi «bitch» e «bitches», i due termini più usati, compaiono 998 volte, suggerendo che essi siano stati

³ «Tutti dicono “Hotel, motel, che cosa farai oggi? [come?] / Perché io mi prenderò una ragazza alla moda, mi divertirò un po' e me ne andrò via con una OJ (macchina sportiva) spettacolare/ Tutti dicono “Hotel, motel, Holiday Inn!” / Se la tua ragazza inizia a fare i capricci, allora ti prendi la sua amica».

esportati dall'hip-hop americano e sembrano aver assunto nella scena italiana un ruolo di intercalari o espressioni abituali, riducendo apparentemente la loro carica offensiva nel contesto del linguaggio artistico (Della Schiava 2025, 117).

Sempre nell'ambito di studi quantitativi sulla terminologia nella trap, un'altra autrice (Pepponi 2024), ha notato che l'opposizione al sistema patriarcale da parte delle donne, in questo genere musicale, rimane intrappolato in «anticanoni» (ivi, 200) altrettanto stereotipati. Il presente studio, focalizzato su specifiche barre e sui relativi videoclip, confermerà questa tendenza, evidenziando al contempo come alcune rapper introducano sprazzi di ironia e momenti di denuncia di notevole interesse.

Anche la nascita della trap, erede soprattutto del *gangsta rap* della west coast (Lecce e Bertin 2021, 62-67), avviene in un contesto di emarginazione sociale in alcuni quartieri che, come il Bronx, furono sfollati forzosamente, creando una situazione favorevole allo sviluppo del narcotraffico. Il termine trap rinvia tanto ai luoghi adibiti allo spaccio di stupefacenti, quanto all'impossibilità di sottrarsi a un modello di vita segnato dalla marginalità sociale e dall'illegalità, che ne costituiscono insieme il contesto d'origine e la principale matrice tematica.

Gli argomenti ricorrenti, denaro, droga, sessualità e criminalità, riflettono una condizione esistenziale di “trappola” più che una deliberata apologia di tali comportamenti, per cui il genere manifesta un particolare paradosso, in cui gruppi subalterni acquisiscono visibilità e potere simbolico mediante l'appropriazione dei codici e dei valori della classe dominante, in una prospettiva di *empowerment* (Kaluwa 2018). L'adesione ai valori del successo individuale e del materialismo, propri della cultura Millennial (appartenente alla generazione di persone nate negli anni '80 o '90)⁴, appare in linea con il realismo capitalista (Fisher 2009), secondo cui il sistema incoraggia l'idea che la ricchezza sia l'unica realizzazione accessibile tramite il duro lavoro, ma per Kaluwa, l'universalizzazione di tale modello di ascesa rappresenta, seppur in forma contraddittoria, un'aspirazione implicita di uguaglianza sociale.

Riguardo alla dimensione misogina presente in questa musica, oltre alle suddette origini nei *toast* della cultura afroamericana, la trap riproduce e amplifica le

⁴ Cfr. Merriam-webster dictionary: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/millennial>.

tensioni e le ambivalenze del tessuto culturale da cui scaturisce. In Italia la situazione culturale è differente, manca il passato storico di schiavismo e segregazione tipico del sud degli Stati Uniti, dunque, i *topoi* della trap entrano in risonanza con un contesto patriarcale e soprattutto adolescenziale, dato che questo genere è ascoltato prevalentemente da giovanissimi (Lecce e Bertin 2021). I punti di riferimento per la denigrazione della donna sono riconducibili alla filosofia degli Incel (ivi, 100), abbreviazione di «involuntary celibate», persone di sesso maschile con sentimenti di frustrazione connessi a disturbi affettivi, spesso artefici di attacchi terroristici (Aiolfi *et al.* 2024). Dato che l'emancipazione delle donne, nonostante il *gender gap*⁵, è in crescente aumento, la misoginia nella musica degli adolescenti sarebbe secondo Lecce e Bertin un modo per ristabilire l'ordine costituito.

La difficile affermazione delle donne nel panorama rap italiano degli anni Novanta

Il rap in Italia si diffuse con circa vent'anni di ritardo rispetto agli Stati Uniti (Zukar 2017; Bernabei 2014; Ivic 2010; Verdini 2002), particolarmente nei centri sociali, dove alcuni collettivi di rapper, denominati Posse, crearono un connubio fra musica e impegno politico, rifiutando programmaticamente i rapporti con le major discografiche (Verdini 2022). Da questa scena emersero in seguito artisti, come i Sanguemisto, che introdussero temi individuali e un *flow* più lento, superando l'approccio militante e contribuendo alla transizione verso un rap più orientato al mainstream. In quegli anni la fanzine *Aelle* contribuì alla diffusione della cultura hip hop, mentre parallelamente artisti come Jovanotti e Articolo 31 estesero il rap al grande pubblico. Nei loro testi apparvero come negli Stati Uniti il sessismo e gli stereotipi di genere⁶, tanto che nel 1995 fu impedito a J-Ax degli Articolo 31 di esibirsi in un centro sociale a causa dei contenuti sessisti di alcuni suoi brani (Tomatis 2019).

⁵ Global Gender Gap Report 2023, World Economic Forum, Cologny/Geneva, 2025: <https://www.weforum.org/publications/global-gender-gap-report-2025/>.

⁶ Cfr. *Tocca qui* degli Articolo 31 e *Sei come la mia moto* di Jovanotti.

Il rap underground raggiunse intanto la notorietà, nel 1996 con *Aspettando il sole* di Neffa (ex Sanguemisto) e l'anno seguente con *Quelli che benpensano* di Frankie Hi NRG, mentre tre rapper donne pubblicarono le loro opere, Sab Sista, La Pina e Marja. Erano in un numero ovviamente minoritario rispetto ai colleghi uomini e affrontarono per prime, in italiano, il tema dell'autodeterminazione e del desiderio di affermazione in campo musicale. Da un lato Sab Sista ribadiva le proprie competenze (Consegno credibilità e fiducia / Proseguo per la mia strada anche se la terra brucia)⁷, opponendosi a qualunque idea stereotipata di sé (Dissocia da me qualsiasi immagine scontata / [...] Sono una tipa incontrollabile / Prova se vuoi a tenermi ferma / Delle tipe emancipate sono la conferma), dall'altro La Pina nel suo disco del 1997 affrontava temi intimisti, come la solitudine e la spiritualità (*In media ci sto dentro*) o il desiderio di maternità (*Rocco*) proseguendo sul filone già avviato da Neffa. Una delle sue canzoni, *Le mie amiche* del 1995, rappresenta un elogio della sorellanza, dal tono leggero e spensierato (Si stappa un paio di bottiglie e si da' inizio al pettegolezzo / per togliersi lo sfizio, e intanto ci vestiamo / ci prepariamo, dammi una mano / non mi si chiude la cerniera)⁸. Questo brano ha costituito un momento significativo per il rap femminile; infatti, il suo *incipit* “oggi non ce n’è, sto con le mie amiche” è stato citato oltre venti anni dopo, nella canzone-manifesto *Le ragazze di Porta Venezia* di Miss Keta, che approfondiremo in seguito. Infine, un altro merito de La Pina è stato di aver fondato una *crew* femminile⁹, di cui oggi non resta traccia audio o video sul web.

Anche Marya un'altra rapper che esordì alla fine degli anni Novanta, aveva fondato una *crew* di donne denominata Mascara, ma oggi restano poche tracce di quel progetto, visibili principalmente sui social¹⁰. L'impressione che emerge dalla scarsità di materiali e visualizzazioni, è che non fosse facile affermarsi come rapper donne e Marya lo ha confermato in uno dei suoi testi da solista, intitolato proprio *Una rapper*. Qui l'autrice denunciava la sua condizione svantaggiata, soprattutto in

⁷ Sab Sista (1998), *Sorella hip hop*, Irma Records.

⁸ La Pina (2000), *Le mie amiche*, Warner Music Italy.

⁹ La storia de La Pina dal rap a Radio DEEJAY: https://www.deejay.it/articoli/la-pina-radio-deejay-marito-forti-podcast-puntata/?utm_source.

¹⁰ Mascara, Milano, 2009: <https://www.facebook.com/84655078692/videos/1152167131909>.

quanto sorella di due rapper famosi Esa e Tormento (Sono un'icona dell'hip hop italiano/ sorella minore di due mostri sacri/ Sì, sono la sorella, quanto lo dovrò ripetere/ a volte è un peso che mi schiaccia, mi fa paura)¹¹. Nei suoi testi si fondevano l'opposizione al mainstream e la rivendicazione della propria integrità artistica, insieme al disagio di non riuscire ad affermarsi all'interno di una scena prettamente maschile (Il guadagno facile l'ho sempre rifiutato/ adesso voglio un risultato/frutto di quel che ho dato/Sono una donna trentenne, faccio rap/ nessuno riesce a darmi un'identità/ gli organizzatori delle jam non mi chiamano/Sono una donna che fa rap non mi considerano).

Prime critiche al sessismo negli anni 2000

All'inizio del nuovo millennio il rap italiano attraversò una crisi di vendite e di interesse, molti artisti interruppero la propria produzione e il genere fu segnato da un conflitto ideologico in quanto il passaggio in radio era spesso percepito con diffidenza dall'ambiente underground. Il panorama mediatico era dominato da emittenti che proponevano musica omologata e poco sperimentale e molti rapper consideravano la popolarità come un segno di commercializzazione e perdita di autenticità (Zukar 2017). Cosicché, dato che le radio privilegiavano il rap americano, si sviluppò una tendenza tipica del rap italiano e poi della trap a fondersi con il pop, per facilitare la trasmissione radiofonica, attraverso ritornelli melodici e *featuring* con cantanti di musica leggera, nel tentativo di rendere la propria musica più accessibile.

L'inizio del millennio fu, a un certo punto, scosso da questo blocco produttivo (Ivic 2010), con la pubblicazione di alcuni dischi di Fabri Fibra, *Turbe giovanili* del 2002 e il disco *Mr Simpatia* del 2004. In seguito, nel 2006 il rapper raggiunse il massimo della fama con l'album *Tradimento* e il suo ingresso nella major Universal. La sua musica risentiva profondamente dell'influenza del modello americano del *gangsta rap*, contraddistinto da un linguaggio provocatorio, aggressivo e fortemente

¹¹ Marya (1999), *Una rapper*, Vibrarecords.

maschilista, in cui i riferimenti alle donne come oggetti costituivano un elemento strutturale della sua poetica, destinato a esercitare un'influenza duratura su molti degli artisti che ne seguirono le orme. Già a partire dall'*incipit* dell'intro di *Turbe giovanili* (Microfono a Fibra / Ah, ogni volta che vedo una gnocca / Penso a come sarebbe se me lo prendesse in bocca)¹² il tono offensivo e l'oggettivazione del corpo femminile sono protagonisti, ma è stato con altri due brani che l'autore è giunto al limite estremo della sua misoginia. Si tratta di *Venerdì 17* presente in *Mr Simpatia*, in cui si ascolta “se non me la dai io te la strappo come Pacciani”¹³ e *Su le mani* tratto da *Tradimento*, dove afferma “giro in casa con in mano questo uncino / Ti ci strappo le ovaie e che cazzo me le cucino!”¹⁴. In quest'ultimo brano sono presenti altre espressioni sessiste e omofobe, oltre al racconto di uno stupro con omicidio ai danni di una bambina. Entrambi questi brani sono stati annoverati in una lettera aperta firmata nel 2013 dall'associazione DIRE, Donne in rete contro la violenza¹⁵, affinché i sindacati di base revocassero l'invito a Fabri Fibra per il concerto del Primo Maggio. Di fronte a quelle accuse gli organizzatori decisero di annullare la sua esibizione¹⁶ e ciò provocò numerose polemiche sulla stampa. Paola Zukar, produttrice ritenuta la madre del rap italiano, nella narrazione di questo evento afferma che a suo avviso il Primo Maggio non era ancora pronto ad accogliere Fabri Fibra, citando come le sue origini sociali e la sua ascesa al successo sarebbero stati un esempio di spicco rispetto ai valori propugnati dalla Festa del Lavoro (Zukar 2017). In realtà, però, l'autrice omette completamente la motivazione legata alla protesta dell'associazione DIRE, evitando, in quest'occasione, come nel suo intero saggio, l'annosa questione della misoginia in Fabri Fibra e nel rap.¹⁷

¹² Fabri Fibra (2002), *Scattano le indagini*, Teste Mobili Records / Universal Music Italy.

¹³ Fabri Fibra (2004), *Venerdì 17*, Universal Music Italy.

¹⁴ Fabri Fibra (2006), *Su le mani*, Universal Music Italy.

¹⁵ Lettera aperta associazione Dire: <https://www.direcontrolaviolenza.it/lettera-aperta-all-cgil-cisl-e-uil-sulla-partecipazione-di-fabri-fibra-al-concerto-del-primo-maggio/>.

¹⁶ Rolling Stone Italia, *Prima di Fedez: tutti i casini scoppiati al concertone del Primo Maggio*, 1 maggio 2021: <https://www.rollingstone.it/musica/classifiche-liste-musica/prima-di-fedez-tutti-i-casini-scoppiati-al-concertone-del-primo-maggio/560251/>.

¹⁷ Per una disamina sull'argomento, con riferimento all'oggettivazione del corpo femminile nella cultura hip hop e in particolare nei videoclip, cfr. Aubrey et al. 2011.

D'altro canto, la critica più interessante a *Mr Simpatia* di Fibra era già pervenuta nel 2007, attraverso un brano-*dissing* della rapper Miss Simpatia, che con questo pseudonimo aveva voluto omaggiare ironicamente il suo avversario. Si trattava di Sandra Piacentini che con il brano *Ciao Fibra*, prese di mira il rapper, contestando il suo linguaggio attraverso citazioni e distorsioni di alcune barre tratte appunto dal disco *Mr Simpatia*. La rapper, che nel brano si presenta come un'ex ragazza di Fabri Fibra, in seguito, ha chiarito che la sua azione rappresentava non solo una denuncia contro i contenuti misogini del rap, ma anche una consapevole strategia comunicativa volta ad ottenere maggiore visibilità mediatica. A questo proposito l'autrice, come le rapper degli anni precedenti, ha raccontato in un'intervista¹⁸ le sue difficoltà ad affermarsi nella scena rap in quanto donna, spiegando che alla Universal le era stato chiesto di smussare il suo stile aggressivo poiché ritenuto inadatto ad una ragazza. La canzone è ricca di riflessioni sul corpo femminile e la subalternità all'uomo (Insulti le mie tette al silicone / ma sei tu che me le hai imposte)¹⁹, insulti generici (Sei un porco maschilista come tanti / quelli come te non li tocco manco con i guanti), oppure allusioni alla sua incapacità del suo avversario come rapper (Ti senti quando parli? Non ti si può ascoltare / ti sei dimenticato di comprare una vocale?). Tuttavia il *dissing* di Miss Simpatia rimane nell'orbita dell'oggettivazione, rispondendo a Fabri Fibra con lo stesso linguaggio, senza superare i limiti del sessismo, sia nella considerazione stessa delle donne (Le donne si dividono in mignotte e puttane / tua madre ha già deciso da che parte deve stare?) che nei confronti del genere maschile, contro cui si scaglia attraverso forme di *body shaming* triviale, senza sostanzialmente mettere in discussione il valore della virilità, ma attaccando l'antagonista per la misura del suo pene o addirittura attraverso insulti omofobi.

È interessante osservare come, fin dai primordi del femminismo, le donne abbiano spesso scelto strumenti provocatori e originali per far sentire la propria voce a un vasto pubblico. Un esempio emblematico risale al 1968, anno di origine

¹⁸ Video sulla storia della canzone *Ciao Fibra*: <https://www.facebook.com/misssimpatiaofficial/videos/10152846116363683/>

¹⁹ Miss Simpatia (2013), *Ciao Fibra*, Tempi Duri Records.

della seconda ondata femminista, con la clamorosa protesta contro il concorso di Miss Mondo ad Atlantic City. In quell'occasione fu collocato un «freedom trash bucket», dove venivano gettati oggetti associati alla femminilità, come reggiseni, trucchi e pentole, mentre nella sala del concorso campeggiava uno striscione con la scritta «Women's Liberation» (Hannam 2007, 133 e segg.) Come ha osservato Picq, attivista del Mouvement de Libération des Femmes (MLF), si trattava di un atteggiamento pubblico che faceva uso di «transgression, insolence and caustic humour to win the media's attention»²⁰ (Picq 2002, 316). Quel gesto costituì soltanto il primo di una lunga serie di manifestazioni caratterizzate da creatività provocatoria e la strategia di Miss Simpatia ne rappresenta un chiaro esempio.

Gli anni Dieci, il tradimento di Baby K e la trap

Nella seconda parte degli anni 2000, dopo Fabri Fibra, molti rapper firmarono contratti con le major, Marracash, i Club Dogo, Caparezza, Mondo Marcio ecc. Fra di essi non figurava neanche una donna, fino a che non fu pubblicato il disco *Una seria* di Baby K del 2013, in cui il brano di lancio, *Sparami*, è una sorta di manifesto femminista. L'autocelebrazione è qui totalmente in funzione antimaschilista, la denuncia è esplicita e la rapper ha raggiunto uno spessore critico che non conseguirà mai più in seguito, ma che anzi tradirà, come vedremo, in maniera eclatante. L'immaginario del videoclip è tipico da film noir, con schermate testuali rosse e caratteri cubitali neri, mentre le constatazioni sulle differenze di genere risultano specifiche (Questo mondo non è mio / Appartiene all'uomo / Indovina chi l'ha detto / Un altro uomo / nulla di nuovo)²¹, con riferimenti al divario reddituale e alla situazione politica italiana (Il mio collega meno bravo / Nessuno parla / Ma guadagnare come lui / Non se ne parla / Questa è l'Italia / Fai prima a darla / Le nostra donne nella tele vanno avanti / Metodo Carfagna). In un brano precedente dal titolo significativo di *Femmina Alpha*, prima di entrare nella Sony, Baby K

²⁰ «Trasgressione, insolenza e umorismo caustico per attirare l'attenzione dei media».

²¹ Baby K (2013), *Una seria*, Sony Music Entertainment Italy.

autoelogiava le proprie doti di rapper e il suo appeal sulla platea di ascoltatori identificandosi come «guerriera» (Ape regina comando il movimento e questo mio momento è eterno attento / Non guardare chi sono ma guarda chi divento tu guardami in faccia / Una femmina a caccia [...] / Mani nel fango io strillo non piango guerriera sopra un palco sguardo / Verso l'alto sono io e comando femmina alpha rivalsa e la massa si esalta)²². A seguito di alcuni *featuring*, il suo stile è cambiato radicalmente e Baby K è divenuta un'icona pop, abbandonando il rap per comporre cosiddetti tormentoni. Il brano scritto con Giusy Ferreri *Roma-Bangok* è infatti una canzone d'amore estiva con base reggaeton e ritmo dembow giamaicano, che ha ottenuto il picco di 315 milioni di visualizzazioni e le è valso un disco di diamante²³. Certamente questa sua strategia le ha permesso di raggiungere vette di ascolti ed incassi che probabilmente con il rap *conscious* degli esordi non avrebbe potuto immaginare. Attualmente le sue canzoni riguardano temi amorosi e sessuali, hanno basi latine ripetitive e se si osserva il suo ultimo videoclip, *Follia mediterranea*, pubblicato nel 2025, vi si trovano immagini vacanziere di persone con costumi succinti, corpi femminili in mostra e un immaginario ipersessualizzato. Sembra così essersi materializzato ciò che aveva definito «film trendy» in *Sparami*, brano le cui intenzioni originarie sono state completamente tradite, con un ribaltamento del suo stile, dei testi e della sua immagine. In quel brano del 2013 si esprimeva così: «Sono troppo aggressiva / Sono solo questa / Mi vorrebbero più figa / Sono solo questa / Dovrei fare la signorina / Sono solo questa / Il prossimo che arriva / Giuro gli stacco la testa / Questa è la mia vita / Mica un film trendy»²⁴.

A partire dalla metà degli anni 2010, la trap si afferma in Italia come sottogenere autonomo del rap caratterizzato da ritmi elettronici, un aumento dei BPM²⁵ e l'uso dell'*autotune*, effetto per la manipolazione audio che permette la correzione dell'intonazione vocale e che produce particolari effetti sonori. Attraverso Instagram che fu pubblicato in Italia nel 2010 (UFPT 2020, 56),

²² Baby K (2011), *Femmina Afja*, La Grande Onda / Universal Music Italy.

²³ Informazione aggiornata al 25 ottobre 2025.

²⁴ Baby K (2011), *Sparami*, La Grande Onda / Universal Music Italy.

²⁵ Unità di misura della frequenza musicale che indica quanti battiti sono presenti in un minuto.

l'universo simbolico dei rapper si diffonde, tramite l'ostentazione di marche iconiche e gioielli costosi simboli di riscatto sociale e di un'assimilazione dei codici presenti nel mercato²⁶.

Il primo grande successo della trap italiana viene attribuito a Maruego, con il singolo del 2014, *Cioccolata*, mentre successivamente, artisti come Sfera Ebbasta contribuiranno a consolidare il genere nel panorama musicale nazionale. In quegli anni si diffusero su larga scala gli smartphone e i social network, mentre il reclutamento dei musicisti da parte delle major si iniziò a sviluppare attraverso le interazioni sul web, infatti le prime forme di autoproduzione domestica, rese possibili dai nuovi strumenti tecnologici, offrirono agli artisti un'immediata visibilità. Un caso emblematico è rappresentato dal successo di Anna Pepe, che nel 2020, a soli 17 anni, pubblicò su TikTok un brano autoprodotto con cui ottenne un numero straordinario di visualizzazioni, tanto da attirare immediatamente l'attenzione della Virgin Records con un'offerta discografica. Con l'avvento della musica trap, la presenza femminile nella scena ha iniziato a crescere, seppur restando ancora limitata, ma soprattutto le rapper hanno raggiunto livelli di notorietà fino ad allora inediti. Molte artiste hanno saputo rendere il genere originale, ibridando la trap con il pop e integrando momenti melodici nelle loro opere, pur mantenendo una solida identità rap/trap nel proprio *flow*.

Si rese di nuovo necessario contestare il sessismo formalmente, da parte di un movimento femminista, in questo caso Non Una Di Meno (NUDM) che nel 2018, come cinque anni prima l'associazione Dire, aveva criticato i testi di Fabri Fibra, in occasione di un concerto dell'artista a Cosenza.²⁷ Fu inoltre redatto un documento che ribadiva le critiche sollevate in passato, richiamando il *Manifesto per l'antisessismo nel rap italiano* (Wissal 2021). I punti principali di questo documento sottolineavano la necessità, da parte di tutti i rapper, di riconoscere l'esistenza del problema, attraverso un invito ad un'autocritica, soprattutto da parte di coloro i quali, in

²⁶ Cfr. Gué Pequeno (2011), *Ragazzo d'oro*, Universal Music Italy.

²⁷ NUDM, Fabri Fibra contestato a Cosenza tra rap e misoginia, a che punto siamo oggi? <https://nonunadimeno.wordpress.com/2018/12/31/fabri-fibra-contestato-a-cosenza-tra-rap-e-misoginia-a-che-punto-siamo-oggi/>.

passato, avevano promosso testi sessisti. Inoltre, il manifesto promuoveva la consapevolezza di quanto il maschilismo nuoccia anche agli uomini, alimentando modelli di competizione tossica tra le persone.

Trapper mainstream: Madame, Chadia e Anna

Madame è senza dubbio l'artista più innovativa della trap italiana, per l'anticonformismo, la complessità delle metriche, la costruzione dei versi e l'introduzione della melodia nel genere. *Sciccherie* è il titolo del brano che nel 2018 le ha dato notorietà e si riferisce ai gioielli simbolici della trap, una serie di collane di cui lei si libera gradualmente nel videoclip. Questo fetuccio d'oro rappresenta il mondo delle apparenze da cui l'artista, con le sue vulnerabilità, preferisce tenersi lontana, mentre il testo, reso in parte criptico dalla pronuncia volutamente biascicata che richiama lo stile dei primi rapper di Atlanta come DJ Screw, ribalta il significato del titolo: il suo gesto è una metafora della liberazione dagli orpelli materiali e sottolinea la sua estraneità dal *topos* dell'esaltazione del lusso.

In *17* la critica alle apparenze si estende alle tematiche di genere, infatti, l'artista prende le distanze dalla sessualità consumistica e dalle altre donne, proponendosi come un modello femminile completamente antitetico rispetto ai cliché della trap (C'è un distacco fenomenale / Tra me e te tutte quelle puttane / Non la do per dare pensano sia un mutante / Quanta strada devi fare per vedermi in mutande)²⁸. La contrapposizione è accentuata anche a livello di canoni estetici (Non ho i capelli biondi di Anna / Ho i denti in ordine sparso / Il volto storto da un lato / Il culo grosso ma piatto / Ma la solitudine è un virus che non prendo mai / Nemmeno se mi bruci e se divento gas / Con solo la voce riesco a fare *hype* / Allora dimmi che cos'ho di strano), mentre la critica si focalizza sulle relazionimediate dalla tecnologia (Sarebbe bello però / Che un ragazzo mi vedesse nuda / Per la prima volta senza precedenti strani / Che magari con Photoshop / Con

²⁸ Madame (2020), *17*, Sugar Music.

qualche punto luce in più / E le cosce più belle di quelle reali), tanto che definisce le vetrine social «come le vetrine di Amsterdam». Il ritornello ritorna, come Marya e la prima Baby K, sul tema del sessismo nel rap (Ehi, lover / Ma serve liberarsi dalle donne / Perché la musica rap piaccia agli uomini / Non basta la voce, la penna, lo stile / Il cuore in gola alla fine / Forse no) e in particolare sulla condizione italiana (Fai quel cazzo che ti pare, lady / Tanto questa Italia, lady / Vede le ragazze come bambole gonfiabili). Madame si è esibita insieme ai più importanti rapper della scena di italiana ed ha partecipato al Festival di Sanremo, con un notevole successo, posizionandosi al settimo posto, grazie ad una canzone d'amore dedicata alla propria voce. Utilizza anche il linguaggio sessuale e crudo della trap in un brano come *Clito*, in cui attraverso le sensazioni corporee femminili descrive un amplesso con la vita.

Nel medesimo anno dell'esordio di Madame, anche Chadia ha pubblicato il suo primo singolo *Dale*, appropriandosi del linguaggio della trap maschile e riproducendone i temi centrali, vita di strada, spaccio e lusso, concentrandosi tuttavia soprattutto sulla sessualità. Oltre alla carriera musicale, l'artista conduce la trasmissione *Sex, Lies and Chadia*, insieme a una sessuologa e ad un gruppo di donne, in un progetto che richiama, forse inconsapevolmente, le pratiche di autocoscienza femminista degli anni Settanta, in cui la condivisione di esperienze sulla sessualità costituiva uno strumento di lotta al patriarcato (Niri 2022). In Chadia, infatti, il tema misogino della trap viene ribaltato; analogamente alle rapper americane come Nicki Minaj o Cardi B, la sua produzione visiva non si discosta dall'immaginario maschile, con videoclip ricchi di donne seminude, droghe e lusso. Tuttavia, queste donne non assumono mai il ruolo di cameriere o accompagnatrici degli uomini, dunque l'approccio resta iper-sessualizzato, ma oscilla tra una certa adesione ai modelli patriarcali della trap classica e la volontà di affermare autonomia e controllo sul proprio corpo, sulla propria sessualità (e sugli uomini). In *Bitch 2.0* del 2018, Chadia utilizza nel titolo un termine denigratorio, diffuso nella trap americana, rivendicandolo in chiave provocatoria e come forma di sfida (Volo come un colibrì ah, cagna con il pedigree ah / Chiamami troia che ti rido in faccia, che mi vedi i

denti col grill ah / Bella, nuda, matta, sempre tutta fatta)²⁹, presentandosi come una donna dominante (Ti inseguo l'A B C, amami, baciami, chiavami, stupido! / Il mondo va così, sciacquati la bocca prima di subito / Chadia non piange perché non rovina / Il suo mascara nero). Eppure, nello stesso anno, nel brano *3G*³⁰ con Jake La Furia, la collaborazione evidenzia i limiti di questa emancipazione; infatti, sebbene la rappresentazione femminile non sia passiva e accondiscendente, tuttavia le barre del rapper contengono espressioni volgari e sessiste analoghe a quelle già contestate dai movimenti femministi. La posizione di Chadia è pertanto ambivalente, poiché, da un lato, denuncia la condizione femminile in una società maschilista ossessionata dall'apparenza, come in *Bella così* (Piacere mi chiamo Donna / Convivo col difetto e con la vergogna / Sto in giro con i tacchi e la gonna corta / Se sono troppo magra o troppo rotonda / Mi hanno chiamato "secca" e "balena")³¹, dall'altro perpetua gli stessi stereotipi che critica. Nel videoclip di *Mangiauomini*, ad esempio, Chadia interpreta il ruolo di una spogliarellista, mentre gli uomini la osservano attoniti, con la bocca spalancata per lo stupore della sua bellezza. Quando arriva il verso «gira la testa fino a che vomiti», le teste di tutti gli spettatori maschili che si erano voltati a guardarla, cominciano a ruotare di 360 gradi, mentre lei continua a intonare il ritornello: «in giro mi chiamano la mangiauomini». Si assiste indubbiamente a uno scambio di ruoli, ma più simbolico che soversivo, poiché non scardina le logiche patriarcali della trap. Se è vero che la sessualità può rappresentare un mezzo per conoscere il proprio corpo e affermare la propria autodeterminazione, come dimostra attraverso la sua trasmissione televisiva, il suo ruolo nel videoclip resta sostanzialmente quello di un corpo desiderabile, sebbene lei ne sia il soggetto attivo e non l'oggetto passivo. Uno dei brani in cui emerge contrariamente la sua interiorità, spoglia da ogni autocelebrazione è *Sarebbe Comodo*, una riflessione autobiografica sulla propria sofferenza (Purtroppo sono fatta come gli altri / Anche se sembro più fatta degli altri / E anche le mie lacrime sono amare / Solo che le mie costano più care / Ho visto la galera e la comunità / E

²⁹ Chadia Rodriguez (2019), *Bitch 2.0*, Doner Music/Sony Music Italy.

³⁰ Chadia Rodríguez, Jake La Furia (2018), *3G*, Doner Music / Sony Music.

³¹ Chadia Rodriguez, Federica Carta (2020), *Bella così*, Sony Music Italy / Columbia Records.

spesso cambio casa e cambio città / E vorrei guardare foto di me bambina / Senza pensare all'accendino e alla benzina)³².

Concludiamo con l'ultima trapper del mainstream, Anna Pepe, la più giovane e più ascoltata, che ha vinto il *Global Woman of the Year* ai *Billboard Women in Music Awards 2025*, assegnato da *Billboard Italia* a Los Angeles³³. La sua carriera rappresenta un esempio significativo delle nuove modalità di scoperta e promozione degli artisti nella scena trap. Ha infatti esordito pubblicando autonomamente un freestyle sui propri profili Instagram e TikTok e attirando l'attenzione di Albertino, che la invitò nei suoi studi radiofonici. In seguito, ha realizzato *Bando*, un brano autoprodotto che unisce tematiche adolescenziali ad un immaginario ispirato alla trap americana; infatti il termine “bando”, abbreviazione di “abandoned houses”, richiama le abitazioni periferiche e abbandonate che diventano luoghi di spaccio o di ritrovo giovanile. Nel giro di un mese il brano è diventato disco d'oro e poi di platino rappresentando, in Italia, un caso unico di successo ottenuto con pochi mezzi e grazie ai social.

Desolé è una canzone d'amore su una storia finita, ma non c'è strazio, è un inno all'indipendenza, con fermezza riguardo alla parità nella relazione, anche con tono ironico (Solamente con te non so fare la tosta / Non c'è nessuno che può domare una leonessa / Sto facendo m'ama, non m'ama, non m'ama / Con delle banconote da cinquanta, le lancio tutte in aria)³⁴, mentre nel video la ragazza si diverte in casa con le sue amiche.

BigMama, Beba, Myss Keta (oltre dieci milioni di visualizzazioni)

La lotta agli stereotipi, la *body positivity* e l'orgoglio LGBTQ+ sono fra i temi prediletti nella musica di BigMama che riporta in auge un rap impegnato, anche se

³² Chadia Rodríguez (2020), *Sarebbe comodo*, Sony Music Italy.

³³ La rapper italiana Anna premiata ai Billboard Women a Los Angeles: https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/musica/2025/03/30/rapper-italiana-anna-premiata-ai-billboard-women-a-los-angeles_fcfbc3f3-8ad2-44c3-92de-c51ef6dd8aba.html.

³⁴ Anna (2024), *Desolé*, Virgin Music Las Italia.

incentrato sui diritti civili e non su quelli sociali del *conscious rap*. Il suo primo brano *Mayday* del 2019 parla di bullismo e prevaricazione sulle donne (Sparate merda su persone quando non vi tocca / La convinzione è troppa / Io non la tocco piano come un lurido che tocca / Una donna a caso, pensa di avere il potere in mano)³⁵, mentre in *Too much*, alludendo al proprio sovrappeso, lancia contro gli haters invettive sull'assenza di virilità, connesse agli organi genitali maschili. Inoltre, conferma due classici pregiudizi sessisti, il primo sostiene che le donne siano forti solo se assimilabili agli uomini (Tu c'hai il cazzo, io c'ho le palle)³⁶ mentre il secondo implica che l'insulto a una persona si rivolga indirettamente attraverso l'offesa alla madre (Al mondo solo una donna, fra', è una puttana / Ci sei stato dentro, sì, per nove mesi). Anche in questo caso, come avveniva in *Miss Simpatia*, l'innovazione femminile non supera realmente il pensiero maschilista, presentando forme di autoaffermazione talvolta aggressive che, anziché destabilizzare, finiscono per confermare il sistema di valori preesistente. Risulta però particolarmente interessante il suo approccio ai canoni della trap, perché Big Mama mette spesso in luce le proprie fragilità, nel processo di *empowerment*, come emerge chiaramente nel testo e nel videoclip di *Così Leggera*.

Interessante anche il lavoro di Beba, i cui temi principali sono l'autostima e l'indipendenza femminile che però nel suo caso non passano per un superamento dell'oggettivazione del corpo femminile. In *Tonica* del 2019, ad esempio, il tema centrale è proprio il suo corpo, esibito con orgoglio come frutto di un intenso allenamento, in un'analogia tra esperienze fisiche e psicologiche, dove la disciplina in palestra diventa metafora della capacità di affrontare e superare le sofferenze interiori (Ho i segni sulla schiena dei pugnali / Non lo diresti se mi guardi / Perché alleno i dorsali)³⁷. Nel videoclip la trapper e altre ragazze mostrano ripetutamente i propri glutei come elemento di fierezza, assecondando i cliché del genere musicale, anche se il videoclip che risente maggiormente di questo immaginario è *Fenty*, in cui le natiche di una modella di spalle sono l'elemento centrale. Si tratta probabilmente

³⁵ BigMama (2023), *Mayday*, Universal Music Italia.

³⁶ BigMama (2022), *Too Much*, Universal Music Italia.

³⁷ Beba (2019), *Tonica*, Island Records / Universal Music Italia.

del brano più stereotipato dell'artista, poiché all'ostentazione del corpo femminile si aggiunge l'aspirazione al lusso (Voglio tutto il cash di Rihanna / Altro che guidare una Panda)³⁸. Altri temi interessanti da un punto di vista di genere sono affrontati in *Bambola*, in cui l'artista problematizza i temi del femminicidio e del *victim blaming* (La musica italiana è un vecchio che ti guarda e sbava / Su un tappeto rosso sangue schiaffata in prima serata / Col vestito da sfilata e nel petto una coltellata / Prima mi ammazza, poi dice: "Se l'è cercata")³⁹. Tuttavia, in altri brani il tema della prevaricazione maschile si intreccia con la critica alle altre donne in chiave autocelebrativa, così che le falte del sistema patriarcale vengono sì denunciate, ma la responsabilità è fatta ricadere sulle stesse donne. Un esempio si trova in *Grizzly*, in cui l'autrice denuncia la pratica per cui alcune rapper concederebbero favori sessuali in cambio di notorietà (Non voglio parlare delle donne che fanno rap / Ma lo sai anche te / Che di donne arrivate senza cose a tre ce n'è una su tre)⁴⁰, salvo poi spiazzare l'ascoltatore ammiccando lei stessa attraverso una provocazione sessuale che, come in *Tonica*, ribadisce l'ambiguità della sua posizione, (Tu conta su me / Che sono così brava a letto che sarebbe facile / Oh no ti ho sconvolto con questa? / È che sei così fragile). Il tema della sorellanza non è assolutamente preso in considerazione, infatti in un'intervista su *Rolling Stone*, Beba afferma:

In generale è frustrante rendersi conto che, nel momento in cui c'è un'artista donna che va forte, quasi sempre c'è un uomo dietro che la giostra a piacimento. Quello che volevo fare con Bambola era soprattutto parlare a queste artiste, e porre in primis a loro una domanda: «Capisco che tu voglia sopportare in silenzio certe dinamiche pur di fare musica, ma ti chiedi mai cosa rimarrà dopo che sarai stata usata in questo modo? Ti chiedi mai se il gioco vale la candela?». A volte è meglio rinunciare a una situazione allettante per poter perseguire un obiettivo più nobile e importante per tutte.⁴¹

L'ingiustizia di questo sistema viene sì denunciata dalla trapper, ma la responsabilità viene attribuita alle donne che si conformano a un determinato

³⁸ Beba (2023), *Fenty D*, Island Records / Universal Music Italia.

³⁹ Beba (2021), *Bambola*, Island Records / Universal Music Italia.

⁴⁰ Beba (2022), *Grizzly*, Island Records / Universal Music Italia.

⁴¹ Beba non è una bambola rap: <https://www.rollingstone.it/musica/interviste-musica/beba-non-e-una-bambola-rap/594368/>.

modello sociale, mentre gli uomini, principali artefici del problema, ne restano implicitamente esonerati.

Differente, da questo punto di vista, è la posizione di Miss Keta, un'artista dallo stile provocatorio e anticonvenzionale, con un'estetica ispirata alla vita notturna milanese. La sua identità rimane ignota, poiché indossa occhiali e una veletta, mentre la sua musica affronta temi come la sessualità, la libertà individuale e la trasgressione, spesso con un linguaggio esplicito e diretto, arrivando ad accusare persone specifiche. *Una donna che conta*, ad esempio, è una sorta di autobiografia attraverso i suoi amanti e i favori ricevuti, sia in termini di sostanze stupefacenti sia di notorietà mediatica, inclusa la partecipazione in televisione. Il brano racconta gli eccessi della “Milano da bere” degli anni Ottanta e la decadenza politica degli anni Novanta, con una netta ridicolizzazione del potere, anche per mezzo di riferimenti diretti a politici o personaggi dello spettacolo (Silvio, Lele, Belen ecc.). In questo quadro iperbolico Miss Keta si identifica con ironia con la protagonista della narrazione, una donna che ben rappresenta la corruzione politica in Italia e la sua connivenza con il mondo della televisione e degli stupefacenti. *Le ragazze di Porta Venezia* è un remix di Miss Keta a cui hanno partecipato numerose cantanti e rapper, come Elodie, Priestess, La Pina ecc., per creare una sorta di manifesto delle donne. All'inizio del videoclip si presentano come “un gruppo spregiudicato di ragazze [...] tutte diverse tra loro ma egualmente provocanti [...] [che] diffusero la loro libertà nella città meneghina, [...] crescendo in forza, numero e favolosità”⁴². Il brano è una sorta di inno, ambientato nel quartiere milanese conosciuto per la vita notturna, in cui sfilano molte donne e persone queer con stile eccentrico e atteggiamento fiero, trasformando la strada in una passerella di autodeterminazione. Il testo, assertivo e con riferimenti alla moda, afferma l'indipendenza e il rifiuto delle regole imposte, presentandosi come un manifesto di emancipazione e orgoglio.

Tra le rapper più innovative fuori dal mainstream si possono citare Priestess ed Ele A, accomunate da un immaginario intimista, privo delle ostentazioni tipiche

⁴² Miss Keta (2020), *Le Ragazze di Porta Venezia (Remix)*, Sony Music Italy: https://www.youtube.com/watch?v=kKZM9mQUkpI&list=RDkKZM9mQUkpI&start_radio=1.

della trap. Degna di nota è anche Comagatte, che con *Le ragazze di Calvairate*, ispirata a *Le Ragazze di Porta Venezia*, racconta il suo quartiere periferico e multietnico (ho visto il video di Miss Keta / Porta Venezia, bella sorella / Ma ora ci pensa Serena [...] / Giro in ciabatte a Piazzale Cuoco / Guardo i fuochi in cielo, mi chiedo chi è morto / Salam aleikum quando entro in negozio / Niente radio, c'è il corano nel sottofondo)⁴³. Infine, Tokyo e Shark fondono un contesto *gangsta rap* con esperienze personali segnate da un'infanzia complessa e dalla presenza assente del padre.

Ira, rapper emergente

Ira, nome d'arte di Francesca Barattolo, di 23 anni, è una rapper di Taranto originaria di Napoli che ha cominciato ad ascoltare il rap da bambina grazie alla trasmissione *Spit!* di MTV, e oggi “rappa” in napoletano. Ha una passione particolare per il rap americano *old school* e a proposito del sessismo nel rap afferma che oltre ai testi misogini c'è un'estrema difficoltà per le donne nel riuscire ad emergere nell'ambiente. In proposito mi ha raccontato un episodio che ha vissuto durante un *cypher*, che originariamente era un cerchio di persone all'interno del quale si ballava la *break dance* e oggi corrisponde a raduni di rapper per fare *free style*:

Ero l'unica donna e questa cosa andava molto a infastidire, perché ero donna e portavo un rap in dialetto che andava un po' a discollocare i ragazzi dalle rime solite che facevano; [...] le solite offese sui genitali [...] “ce l'hai piccolo” e queste stupidaggini qui che nei miei confronti [...] non le potevano utilizzare. Quindi dovevano puntare su termini sessisti, come “quota rosa”. Per esempio, in un *free style* [...] un ragazzo aveva detto (al compagno di squadra di Ira) “la quota rosa ce l'hai a fianco”. [...] Ha puntato molto sul fatto che il ragazzo fosse in “battle” con una donna come se fosse un deficit. [...] E poi la quota rosa è una parola che a me dà veramente alle ovaie, [...] veniamo intraviste come quota rosa di qualsiasi cosa, quando siamo semplicemente persone che stanno partecipando a una [...] determinata attività e dobbiamo essere etichettate come donne più che come artiste.⁴⁴

Questo racconto testimonia come le problematiche emerse nei testi delle rapper italiane siano una questione attuale e intrinseca in un genere incentrato su un

⁴³ Comagatte (2021), *Le ragazze di Calvairate*, Moremusic.

⁴⁴ Intervista a Francesca Barattolo, condotta via Zoom da Luciana Manca, 18 ottobre 2025.

tipo specifico di invettiva e di narrazione del sé. Tuttavia, Ira riesce a innovare notevolmente il genere, perché il suo stile risente della trap, sia nella scelta delle basi che nel *flow* veloce, complesso e articolato, ma riprende il rap *old school* dal punto di vista tematico; infatti il brano che analizzerò, si intitola *4 Da Posse (uajo' uajo')*⁴⁵, citando la canzone dei 99 Posse, esponenti del rap impegnato italiano. Fin dall'inizio lei inquadra la sua situazione a livello lavorativo, poiché all'epoca in cui ha composto il brano lavorava come commessa (faccio *free style* dint'o magazzino), mentre successivamente si colloca nel territorio del sud Italia di una famiglia non particolarmente propensa a sostenere la sua vocazione artistica (m'aggiro ‘nmiezzo a ‘nu cuofeno ‘e insidie / stongo cchiù abbascio dint'a nazione / tropp' ambizioni, voglio fa' l'artista / cosa ‘ca dint'a famiglia mia nun s'e mai vista)⁴⁶. Successivamente critica le forme d'arte ispirate all'uso di droga, e afferma la sua integrità morale nel rap, attraverso la denuncia sociale contro chi esalta il lusso e le marche (nun ce steva ‘na vota pecché ‘a vota è a stessa / cu tutto chello ca ce stà, je nun me mette a fa' ‘a votapesce / “gucci” & “porsche” bello chist'ato modello ch'esce / invece e pensa' a chi cresce e chi nun ce riesce)⁴⁷. La denuncia sociale è anche politica, mentre viene ribadito l'orgoglio nell'uso del proprio dialetto, contro gli stereotipi connessi a Napoli, dalla pizza fino alla serie di successo che ne ha accentuato gli aspetti criminali, *Mare Fuori* (‘nmiezz ‘e barre sulo passione, t'o dico n'ata vota / e napulitano ‘na lezione, n'stai capenno buono / miette Google Translate p'a traduzione, / “pizza e tarantelle” è tradizione / mo è ‘nu cliché italiano pe’ “mare for” / ma ‘e vote, meglio e n's'annasconnere n'de fronde / chest'è ‘a nazione d'a frode, addò ‘o padrone dice moda)⁴⁸.

⁴⁵ Il titolo si può tradurre con Four the Posse, Pee le Posse. Ira, *4 da posse (uajo' uajo')*, autoproduzione: https://soundcloud.com/ira-63681147/4-da-posse-uajo-uajo?fbclid=PAT01DUANgh41leHRuA2FbQIxMAABp5S6-HfEtC3yhPi21YFO03Rs3KCSGX2guRDOzSopKX-II7ZHEGooNUoQjs_aem_cOajAyLsA35n0CzwG6MuSg.

⁴⁶ Mi aggiro fra numerose insidie / sto a sud della nazione / troppe ambizioni voglio fare l'artista / e questo nella mia famiglia non si è mai visto.

⁴⁷ Non c'era una volta perché la volta è la stessa / con tutto quello che c'è io non cambio bandiera / Gucci e Porshe, bello questo modello che esce / invece di pensare a chi cresce e non riesce.

⁴⁸ In mezzo ai versi solo passione / te lo dico un'altra volta / il napoletano è una lezione ma non lo stai capendo bene / metti Google Translate per la traduzione / “pizza e tarantelle” sono tradizione / ora è

Conclusioni

Dalla presente analisi, non esaustiva, ma indicativa di tendenze generali dal rap mainstream fino all'artista emergente Ira, ho osservato sia forme di adeguamento inerte agli stereotipi patriarcali che opposizioni attive, talvolta mediate da dinamiche di sorellanza. L'ipersessualità e l'esibizione del proprio corpo è certamente espressione di autodeterminazione, ma talvolta è indicatore di una potenziale disfatta personale, in una complessa negoziazione tra celebrazione di sé e autodistruzione. La provocazione è un canale di emancipazione storicamente consolidato che si perpetua anche oggi nella musica rap e trap, per opporsi ai ruoli di genere tradizionali, per cui anche se la donna, grazie alla libertà sessuale conquistata dalle lotte femministe della seconda ondata, non è più relegata alla sfera riproduttiva, resta tuttavia incastrata quale oggetto di desiderio maschile. I temi sociali relativi alla disuguaglianza restano in secondo piano, ma permangono nella musica delle artiste emergenti come Tokyo, Shark e Ira, mentre l'*empowerment* e la vulnerabilità sono gli argomenti di maggiore originalità nelle artiste analizzate. Tali dinamiche psicologiche presenti nella musica delle rapper suggeriscono la complessità di un percorso che le donne stanno gradualmente attraversando, con il loro recente ingresso in questo mondo musicale.

diventato un cliché italiano per dire “Mare fuori” / ma a volte è meglio che si nascondano tra le fronde / questa è la nazione della frode dove il padrone decide cosa è di moda.

Bibliografia

- Abrahams, Roger D. (1964), *Deep Down in the Jungle: Negro Narrative Folklore from the Streets of Philadelphia*, Hatboro, Folklore Associates.
- Addazi, Giulia, Poroli, Fabio (2019), «*Basta la metà*. Osservazioni sulla lingua della trap italiana», in Benedetta Aldinucci et al (a cura di) *Parola. Una nozione unica per una ricerca multidisciplinare*, Siena, Edizioni Università per Stranieri di Siena, pp. 213-224.
- Aiolfi, Ilaria, Palena, Nicola, Ó Ciardha, Caoimhghin, Caso, Luisa (2024), *The Incel Phenomenon: A Systematic Scoping Review*, «*Current Psychology*», vol. 43, pp. 26264-26278.
- Aubrey, Jennifer, Frisby, Cynthia, (2011), *Sexual Objectification in Music Videos: A Content Analysis Comparing Gender and Genre*, «*Mass Communication and Society*», vol. 14, n. 4, pp. 475-501.
- Bandirali, Luca (2013), *Nuovo rap italiano*, Viterbo, Stampa alternativa.
- Bernabei, Fabio (2014), *Hip hop Italia. Il rap italiano dalla break-dance alle rapstar*, Reggio Emilia, Imprimatur.
- Betti, Lorenzo, Carlo Abrate, Kaltenbrunner, Andreas (2023), *Large scale analysis of gender bias and sexism in song lyrics*, «*EPJ Data Science*», vol. 12, n. 10, <https://doi.org/10.1140/epjds/s13688-023-00384-8>.
- Caruso, Christian (2020), *Dal Rap alla Trap: L'evoluzione del genere dal 1990 ai giorni nostri*, Pubblicazione indipendente.
- Della Schiava, Lara (2025), *Un'analisi quantitativa della misoginia nelle canzoni rap e trap italiane*, «*Lingue e culture dei media*», vol. 9, n. 1, pp. 99-122.
- Ivic, Damir (2010), *Storia ragionata dell'hip hop italiano*, Roma, Arcana.
- Fisher, Mark (2018), *Realismo capitalista* [2009], trad. Valerio Mattioli, Roma, Nero.
- Forman, Murray, Neal, Mark Anthony (2004), *That's the Joint!: The Hip-Hop Studies Reader*, Londra, Routledge.
- Hannam, June (2007), *Feminism*, Edinburgh, Pearson education limited.
- Jackson, Bruce (1972), *Circus and Street: Psychosocial Aspects of the Black Toast*, The Journal of American Folklore v. 85, n. 336, pp. 123-39.
- Jenkins, Tammie (2025), *The Intertextuality of Black American Spoken Word and African Griot Tradition: From the Motherland to America*, Maryland, Lexington Books.
- Kaluža, Jernej (2018), *Reality of Trap: Trap Music and its Emancipatory Potential*, «*IAFOR Journal of Media, Communication & Film*», vol. 5, n. 1, pp. 23-41.
- Lapassade, Georges, Rousselot, Philippe (2008), *Rap, il furore del dire* [1990], trad. di T. D'Onofrio, Lecce, Bepress Edizioni.

- Lecce, Silvestro, Bertin, Federica (2021), *Generazione trap. Nuova musica per nuovi adolescenti*, Milano-Udine, Mimesis.
- Niri, Virginia (2022), *Dalla rivoluzione alla liberazione. Autocoscienza femminista e sessualità nel «lungo Sessantotto»*, «Italia Contemporanea», n. 300, pp. 245-270.
- Pepponi, Elena (2024), *Il lessico della musica rap e trap femminile italiana. Indagine su un corpus di brani di artiste delle generazioni Millennials e Z*, «Lingue e culture dei media», vol. 8, n. 1, pp. 188-209.
- Picq, Françoise (2002), *The history of the feminist movement in France*, in Gabrielle Griffin, Rosi Braidotti (a cura di) *Thinking Differently. A Reader in European Women's Studies*, Londra, Zed Books.
- Reese, Eric (2022), *The History of Trap*, s.l., s.n. (auto-pubblicazione; distrib. Barnes & Noble Press).
- Shaw, A. R. (2020), *Trap History: Atlanta Culture and the Global Impact of Trap Music*, Atlanta, Bluefield Media, LLC.
- Schneider, Christopher J. (2011), *Culture, Rap Music, "Bitch," and the Development of the Censorship Frame*, «American Behavioral Scientist», vol. 55, n. 1, pp. 36-56.
- Scholz, Arno (2005), *Subcultura giovanile e lingua giovanile in Italia. Hip hop e dintorni*, Roma, Aracne.
- Shusterman, Richard (1991), *The Fine Art of Rap*, «New Literary History», vol. 22, n. 3, pp. 613-632.
- Tomatis, Jacopo (2019), *Storia culturale della canzone italiana*, Milano, Feltrinelli.
- Toop, David (1991), *Rap. Storia di una musica nera*, Roma, Arcana Editrice.
- UFPT (2020), *Trap. Storie distopiche di un futuro assente*, Milano, Agenzia X.
- Verdini, Alessandro (2022), *Storia del rap italiano: poesia, musica e malintesi*, pubblicazione indipendente.
- Wepman, Dennis, Newman, Ronald B., Binderman, Murray B. (1974), *Toasts: The Black Urban Folk Poetry*, «The Journal of American Folklore», vol. 87, n. 345, pp. 208-224.
- Wissal, Houbabi (2021), *Manifesto per l'antisessismo nel rap italiano*, in Sergia Adamo, Giulia Zanfabro e Elisabetta Tigani Sava (a cura di), *Non esiste solo il maschile. Teorie e pratiche per un linguaggio non discriminatorio da un punto di vista di genere*, Trieste, Edizioni Università di Trieste.
- Zukar, Paola (2017), *Rap. Una storia italiana*, Milano, Baldini&Castoldi.

Sitografia

Lettera aperta associazione Dire: <https://www.direcontrolaviolenza.it/lettera-aperta-all-a-cgil-cisl-e UIL-sulla-partecipazione-di-fabri-fibra-al-concerto-del-primo-maggio/>.

La rapper italiana Anna premiata ai Billboard Women a Los Angeles: https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/musica/2025/03/30/rapper-italiana-anna-premiata-ai-billboard-women-a-los-angeles_fcfbc3f3-8ad2-44c3-92de-c51ef6dd8aba.html.

NUDM, Fabri Fibra contestato a Cosenza tra rap e misoginia, a che punto siamo oggi? <https://nonunadimeno.wordpress.com/2018/12/31/fabri-fibra-contestato-a-cosenza-tra-rap-e-misoginia-a-che-punto-siamo-oggi/>.

Rolling Stone Italia, Prima di Fedez: tutti i casini scoppiati al concertone del Primo Maggio, 1 maggio 2021: <https://www.rollingstone.it/musica/classifiche-liste-musica/prima-di-fedez-tutti-i-casini-scoppiati-al-concertone-del-primo-maggio/560251/>.

Video sulla storia della canzone Ciao Fibra:

<https://www.facebook.com/misssimpaticiaofficial/videos/10152846116363683/>.

Discografia (singoli)

Anna (2024), *Desolé*, Virgin Music Las Italia.,

Baby K (2011), *Femmina Alfa*, La Grande Onda / Universal Music Italy.

Baby K (2011), *Sparami*, La Grande Onda / Universal Music Italy.

Baby K (2013), *Una seria*, Sony Music Entertainment Italy.

Beba (2019), *Tonica*, Island Records / Universal Music Italia.

Beba (2021), *Bambola*, Island Records / Universal Music Italia.

Beba (2022), *Grizzly*, Island Records / Universal Music Italia.

Beba (2023), *Fenty*, Island Records / Universal Music Italia.

BigMama (2022), *Too Much*, Universal Music Italia.

BigMama (2023), *Mayday*, Universal Music Italia.

Chadia Rodríguez e Jake La Furia (2018), *3G*, Doner Music / Sony Music.

Chadia Rodriguez (2019), *Bitch 2.0*, Doner Music/Sony Music Italy.

Chadia Rodriguez e Federica Carta (2020), *Bella così*, Sony Music Italy / Columbia Records.

Chadia Rodríguez (2020), *Sarebbe comodo*, Sony Music Italy.

Fabri Fibra (2002), *Scattano le indagini*, Teste Mobili Records / Universal Music Italy.

Fabri Fibra (2004), *Venerdì 17*, Universal Music Italy.

Fabri Fibra (2006), *Su le mani*, Universal Music Italy.

Gué Pequeno (2011), *Ragazzo d'oro*, Universal Music Italy.

La Pina (2000), *Le mie amiche*, Warner Music Italy.

Madame (2020), *17*, Sugar Music.

Marya (1999), *Una rapper*, Vibrarecords.

Miss Keta (2020), *Le Ragazze di Porta Venezia* (Remix), Sony Music Italy.

Miss Simpatia (2014), *Ciao Fibra*, Tempi Duri Records.

Sab Sista (1998), *Sorella hip hop*, Irma Records.

Nota biografica

Luciana Manca è cantante, videomaker e ha conseguito un dottorato in etnomusicologia presso l’Università di Roma Tor Vergata. Studiosa appassionata di musica di tradizione orale italiana e dell’area mediorientale, è iscritta al Biennio in Conservatorio per “Musiche Tradizionali”. I suoi interessi di ricerca riguardano musica e migrazioni, questioni di genere, antropologia visuale, rap, trap e pratiche di ricerca-azione in luoghi di marginalità. È ideatrice del Festival BabelebaB.

lucianamanca01@gmail.com

Come citare questo articolo

Manca, Luciana (2025), «*Mangiata viva dagli occhi degli altri*. Misoginia e trap femminile, «Scritture Migranti», a cura di Valentina Carbonara, Daniele Comberiati, Chiara Mengozzi, Borbala Samu, n. 19, pp. 31-59.

Informativa sul Copyright

La rivista segue una politica di “open access” per tutti i suoi contenuti. Presentando un articolo alla rivista l’autore accetta implicitamente la sua pubblicazione in base alla licenza Creative Commons Attribution Share-Alike 4.0 International License.

Questa licenza consente a chiunque il download, riutilizzo, ristampa, modifica, distribuzione e/o copia dei contributi. Le opere devono essere correttamente attribuite ai propri autori. Non sono necessarie ulteriori autorizzazioni da parte degli autori o della redazione della rivista; tuttavia, si richiede gentilmente di informare la redazione di ogni riuso degli articoli. Gli autori che pubblicano in questa rivista mantengono i propri diritti d'autore.