

**Centri e periferie della trap.
Identità, linguaggi, rappresentazioni**

Indice

Introduzione

Daniele Comberiati, Yahis Martari, Chiara Mengozzi
1-11

Parte monografica.

Sezione I: La musica trap da una prospettiva interdisciplinare
a cura di Daniele Comberiati e Chiara Mengozzi

Music Makes Me Cry

Claudio Kulesko
13-30

«Mangiata viva con gli occhi degli altri». Misoginia e trap femminile

Luciana Manca
31-59

Rap e talent show. Osservazioni linguistiche su Nuova Scena - Rhythm + Flow Italy

Matteo Mirabella
61-82

“Casa mia o casa tua?” Le piattaforme e l'identità performata dalla e nella trap in Italia

Mattia Zanotti
83-107

Rap/Trap/(Neo)melodica/Urban. Tecnologie del suono e identità culturale nel Sud urbano contemporaneo

Luca De Gregorio, Simona Frasca
109-135

Sezione II: Rime dal margine. Culture e identità nella canzone trap tra rappresentazioni linguistiche e didattica

a cura di Borbala Samu e Valentina Carbonara

Buoni e cattivi alla lavagna. Artisti e testi della canzone (t)rap italiana nella prospettiva dello sfruttamento linguistico-educativo

Yahis Martari

137-163

Plurilinguismo e prospettiva di genere nel rap. Uno sguardo longitudinale alle canzoni di Chadia Rodriguez

Gianluca Baldo

165-190

Oh Mamma Mia di Guè e Rose Villain. Insegnare l'italiano L2/LS attraverso il multilinguismo e il multiculturalismo della canzone urban

Moira De Iaco

191-214

Scortesie e didattica dell'italiano L2. Testi (t)rap e manuali a confronto

Borbala Samu

215-239

Oltre la cortesia: rap, diss culture e la sfida di insegnare la scortesie in italiano L2

Andrea Civile

241-258

Dal rap cinese alla classe di cinese LS: analisi corpus-based e proposte didattiche per studenti universitari italiani

Yedi Yu

259-289

Scritture/Visioni

Rap du terrain, terrain de la littérature

Fanny Taillandier

291-300

Rassegne

Remo Ceserani

Un'idea diversa dell'Europa. Otto saggi sull'identità transnazionale europea

Alice Nardo

301-303

Gabriel Seroussi

La periferia vi guarda con odio: come nasce la fobia dei maranza

Chiara Simone

305-310

Andrea Bertolucci

Guerra alla trap. Le parole che fanno paura

Carmela Viscardi

311-315

Elona Aliko, Daniela Bartolini, Natalia Cangi, Gaia Colombo, Loredana Damian,
Sara Gatteschi, Alessandro Triulzi (a cura di)

Sono una voce. Storie migranti

Yedi Yu

317-320

Errata

Erratum to “Integrating Gender Into The Teaching /Learning of Tourism and
Gastronomy Lexicon”

321

INTRODUZIONE
CENTRI E PERIFERIE DELLA TRAP.
IDENTITÀ, LINGUAGGI, RAPPRESENTAZIONI

Daniele Comberiati, Yahis Martari, Chiara Mengozzi

Questo numero di «Scritture Migranti» si propone di esplorare la trap nella sua complessità, come forma culturale e come spazio di negoziazione identitaria, ponendo particolare attenzione alle intersezioni tra centri e periferie, locale e globale, estetica e politica. Attraverso articoli che spaziano dalla linguistica all'antropologia, dall'etnomusicologia alla sociologia, si è cercato di ricostruire un prisma all'interno del quale la ricchezza e le complessità della musica trap potessero emergere nella loro varietà e specificità, mostrando un aspetto inedito e ancora poco studiato a livello universitario delle produzioni culturali migranti.

Parole chiave

Trap; Rap; Periferie; Lingua; Migrazione; Margini.

INTRODUCTION
CENTERS AND PERIPHERIES OF TRAP MUSIC.
IDENTITIES, LANGUAGES, REPRESENTATIONS

This issue of «Scritture Migranti» aims to explore trap in all its complexity, both as a cultural form and as a space for identity negotiation, paying particular attention to the intersections between centers and peripheries, local and global, aesthetics and politics. Through articles ranging from linguistics to anthropology, from ethnomusicology to sociology, we have attempted to reconstruct a prism within which the richness and complexity of trap music can emerge in their variety and specificity, revealing a new and still understudied aspect (at the university level) of migrant cultural productions.

Keywords

Trap; Rap; Peripheries; Language; Migrations; Margins.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/23788>

INTRODUZIONE
CENTRI E PERIFERIE DELLA TRAP:
IDENTITÀ, LINGUAGGI, RAPPRESENTAZIONI

Daniele Comberiati, Yahis Martari, Chiara Mengozzi

Il genere musicale della trap, nato negli anni Novanta ad Atlanta in un contesto segnato da politiche di rinnovamento urbano, espulsione delle classi popolari e riconfigurazione delle economie illegali, oggi affermatosi come fenomeno globale, consente di interrogare criticamente i rapporti tra identità culturali, di genere e linguistiche e le configurazioni spaziali della marginalità, nel quadro delle gerarchie tra centro e periferia (Krimms, 2000; Kaluža, 2017; Coscarelli, 2022)¹.

In Italia, benché vi siano alcuni sporadici esempi precedenti, si suole indicare il 2014 come momento di emersione del genere nel panorama musicale italiano, con il successo di Maruego, radicato nella periferia urbana milanese. È poi con l'affermazione della scena dell'hinterland milanese, legata a Sfera Ebbasta e al produttore Charlie Charles, e più in generale alla cosiddetta “generazione 2016” (Sfera Ebbasta, Ghali, Tedua, Dark Polo Gang), che la trap si consolida come linguaggio riconoscibile e come modello generazionale, capace di ridefinire l'immaginario delle periferie e le forme di accesso alla visibilità musicale. Il successo di artisti come Ghali e di altri protagonisti della scena contribuisce ulteriormente a rendere la trap un fenomeno ampiamente riconoscibile e riconosciuto nello spazio pubblico, anche al di fuori dei contesti di origine. Tuttavia, pur conoscendo una progressiva integrazione nei circuiti mainstream (major, radio, festival, classifiche), la trap continua a fondarsi anche su pratiche di autoproduzione e su forme di circolazione legate all'uso pervasivo delle piattaforme digitali, che ne hanno

¹ Sul piano della ricostruzione storico-giornalistica della nascita e della diffusione della trap, si veda anche Shaw, 2020; Reese, 2022. Per una circoscrizione della trap come sottogenere del rap, con attenzione alle sue caratteristiche timbriche e ritmiche, cfr. Paşa, Tarikci, 2025.

accompagnato l'emergere, mantenendo un legame strutturale con modalità di creazione e diffusione sviluppatasi ai margini dell'industria culturale tradizionale.

Accanto a queste condizioni di produzione e circolazione, i percorsi biografici degli autori – spesso di seconda generazione e/o provenienti dalle periferie urbane –, la pluralità linguistica dei testi (che affiancano all'italiano altre lingue, come l'inglese, il francese o l'arabo, e varietà dialettali), così come le tematiche ricorrenti legate all'esperienza migratoria, alla marginalità sociale, alle disuguaglianze di classe e di genere, alla violenza simbolica e alla ricerca di riconoscimento, fanno della scena trap italiana – in dialogo costante con quella internazionale – un ambito particolarmente significativo per interrogare trasformazioni e tensioni che attraversano le società contemporanee. È a partire da questa ipotesi di rilevanza critica che «Scritture Migranti» ha scelto di dedicare la sezione monografica di questo numero alla trap, con l'intento di metterne in luce nodi, ambivalenze e contraddizioni, piuttosto che di offrirne una lettura univoca, celebrativa o, viceversa, stigmatizzante.

La scelta di assumere la trap come oggetto critico si colloca all'interno di un dibattito recente che ne ha messo in evidenza la complessità e le linee di frizione, cercando di sottrarre il genere tanto a letture puramente celebrative quanto a riduzioni moralistiche. Due libri recenti – uno militante, l'altro di critica musicale – contribuiscono a chiarire la posta in gioco di questo confronto. Benché diversi per impostazione, essi sono accomunati dal tentativo di fare i conti, senza pregiudizi, con un fenomeno che eccede la sola dimensione musicale, per investire questioni sociali e politiche più ampie, configurandosi come un vero e proprio terreno di conflitto simbolico. Il primo, dal titolo emblematico *Pisciare sulla metropoli*, ad opera di Tommaso Sarti (2025), riflette sul connubio fra religione e musica come possibile via d'uscita esistenziale, ma anche politica in senso lato, dalla condizione di disagio che vivono le seconde generazioni in Italia. Sarti riflette su come la religione musulmana reinterpretata dalle generazioni più giovani e le influenze della musica trap anglo-americana possano trasformarsi in un dispositivo che permetta ai figli e alle figlie dei migranti di reinventare e rinegoziare costantemente la propria identità.

Anche la questione sociale dei “maranza”, gruppi di giovani spesso di seconda generazione oggetto di una persistente stigmatizzazione mediatica e politica, viene qui affrontata attraverso la prospettiva della loro produzione musicale e poetica, mettendone quindi in luce soprattutto l’apporto creativo. Il secondo saggio – *Maxirissa. I diari della trap* di Alberto Piccinini e Giovanni Robertini (2025) – riflette su altre contraddizioni, in primo luogo economiche e commerciali, legate al posizionamento e all’“agency” degli artisti all’interno della nebulosa musicale in questione. I due autori partono da due paradossi: il primo, apparentemente semplice, riguarda l’impossibilità di definire in modo univoco la musica trap, che non solo è un fenomeno ormai variegato ed estremamente complesso, ma è diventata un vero e proprio “iper-oggetto” (secondo la nota definizione di Timothy Morton), visibile da più parti e al tempo stesso inafferrabile. La trap esiste ma non “è”, sembrano dirci Piccinini e Robertini, perché non è mai voluta partire da una forma “pura” dalla quale in seguito costruire diramazioni, influenze e riscritture più o meno vicine all’originale. L’altro paradosso analizzato dagli autori concerne la circolazione, la fruizione e, in ultimo, il segmento di mercato occupato dalla trap. Riprendendo un saggio molto noto di David Foster Wallace e Mark Costello, *Signifying rappers* (1990), i due autori analizzano la fruizione e la circolazione della trap all’interno di quella che definiscono “la bolla progressista” italiana. Come viene vista la musica trap negli ambienti intellettuali progressisti? Quali sono gli artisti e le artiste ascoltate? Che cosa viene incluso in questo “canone” e che cosa invece viene omissa? Al di là delle conclusioni cui giungono, il loro lavoro risulta particolarmente utile per il nostro numero, poiché invita a riflettere su una produzione culturale che, pur attiva ormai da anni, si presenta tuttora come sfuggente, mutevole e provocatoria, capace di rendere visibili contraddizioni e disuguaglianze di classe e di genere – anche all’interno delle seconde generazioni – nonché le molteplici modalità di relazione fra “centri” e “periferie”.

È proprio assumendo questa instabilità come dato produttivo che abbiamo voluto dedicare il numero 19 di «Scritture Migranti» alla trap, non per circoscriverne i confini, ma per interrogarne le forme, le pratiche e le poste in gioco, consapevoli di

quanto la questione migratoria sia centrale, nei testi come nella musica, nella provenienza degli autori come nelle modalità di circolazione, fruizione e ricezione. Per fornire un'idea il più possibile sfaccettata del nostro oggetto di studio, abbiamo pensato di dividere il numero in due parti: nella prima, intitolata «La musica trap da una prospettiva interdisciplinare», la trap è affrontata attraverso contributi che mobilitano approcci diversi – dalla critica musicale agli studi di genere, dalla riflessione sulla transmedialità all'etnomusicologia –, facendo emergere la complessità del fenomeno da angolature complementari. La seconda sezione, intitolata «Rime dal margine. Culture e identità nella canzone trap tra rappresentazioni linguistiche e didattica», invece, è incentrata sulla linguistica e sulla didattica, e approfondisce il lavoro intrapreso recentemente da Yahis Martari e Samu Borbala per il vol. 1 del 2024 della «Rassegna Italiana di Linguistica Applicata», la cui sezione monografica era appunto intitolata *La canzone (t)rap per l'educazione linguistica plurilingue e interculturale*.

Il testo che apre la prima parte del numero, *Music Makes Me Cry* di Claudio Kulesko, analizza la musica trap, anziché come semplice fenomeno estetico, come tecnologia spirituale capace di riorganizzare il rapporto tra vita, morte e soggettività, attraverso il percorso dell'artista Lil Peep. Il ruolo del lutto e della morte, nonché l'analisi della musica come dispositivo al tempo stesso interno ed esterno alle logiche commerciali del capitalismo culturale, mostrano come la trap possa emergere non solo come fenomeno musicale, ma anche come strumento di trasformazione individuale e collettivo, in seno e al di fuori delle comunità che la praticano.

Il contributo di Luciana Manca, «*Mangiata viva dagli occhi degli altri*». *Misoginia e trap femminile*, affronta una questione controversa all'interno del mondo della trap, ovvero la misoginia, presente in testi come in immagini veicolate da alcuni protagonisti della scena. Manca analizza il problema da una prospettiva originale, perché mostra le modalità in cui le artiste della trap rispondono alla misoginia, attraverso percorsi che possono essere riassunti in due movimenti opposti, talvolta presenti contraddittoriamente anche nel percorso di una singola artista: da un lato le musiciste producono forme di adeguamento agli stereotipi patriarcali, dall'altro

invece mettono in scena opposizioni attive, attraverso modalità originali e in continuo mutamento. L'articolo si basa anche su un'intervista dell'autrice con Ira, una giovane trapper emergente originaria del napoletano.

I due saggi successivi optano, invece, per una riflessione interdisciplinare fra la musica trap e i linguaggi visuali, soprattutto quelli veicolati dai social e da internet. Nel primo, *Abstract-Rap e talent show* di Matteo Mirabella, l'autore si propone di approfondire, dal punto di vista linguistico, il programma *Nuova Scena – Rhythm + Flow Italia*, primo talent show di Netflix esclusivamente dedicato al rap italiano e ai suoi sottogeneri. Lo studio segue tre direttrici di indagine: l'analisi dei testi musicali presentati nelle prime due stagioni della serie, alcuni campioni di parlato dei rappresentanti dell'*in-group* del rap italiano e i contenuti promozionali pubblicati sui *social network* di Netflix Italia. Il secondo – “*Casa mia o casa tua?*” *Le piattaforme e l'identità performata dalla e nella trap in Italia*, di Mattia Zanotti – indaga le rappresentazioni intermediali dell'italianità nella trap contemporanea, con particolare attenzione ai modi in cui artisti e comunità performano simboli, linguaggi e codici culturali sulle piattaforme social. L'analisi, applicata al brano *Casa mia* di Ghali (2024), si concentra sull'uso creativo del vocabolario legato all'“italianità” – in chiave espressiva, simbolica o ironica – come dispositivo identitario e come forma di partecipazione discorsiva.

L'ultimo articolo della prima sotto-sezione, a cura di Simona Frasca e Luca De Gregorio (*Rap/Trap/Neo-melodica/Urban. Tecnologie del suono e identità culturale nel Sud urbano contemporaneo*), esplora la trap napoletana come fenomeno estetico, sociale e tecnologico, analizzandone i legami con la tradizione neomelodica e con la cultura globale dell'hip hop. Attraverso un approccio interdisciplinare che intreccia musicologia, etnografia, studi culturali e pratiche di produzione digitale, autrice e autore indagano la costruzione di un'identità sonora che si costituisce a partire dal Sud, in cui la melodia e il dialetto agiscono come dispositivi di autenticità e appartenenza.

La seconda sotto-sezione del numero, curata da Borbala Samu e Valentina Carbonara, si apre con un contributo di Yahis Martari (*Buoni e cattivi alla lavagna*).

Artisti e testi della canzone (t)rap italiana nella prospettiva dello sfruttamento linguistico-educativo) che esplora le potenzialità glottodidattiche della canzone rap, trap e drill come strumento per l'insegnamento dell'italiano L2, nei contesti migratori e scolastici caratterizzati da elevata eterogeneità linguistica e culturale. L'articolo si apre con una riflessione sul ruolo dell'educazione linguistica in situazioni di marginalità e vulnerabilità sociale, dove l'apprendimento dell'italiano costituisce anche un veicolo di inclusione, emancipazione e riconoscimento sociale. Attraverso l'analisi di esperienze didattiche e la presentazione dei risultati di un questionario somministrato a trenta insegnanti di italiano L2, lo studio indaga percezioni, pratiche e ostacoli legati all'uso della (t)rap in aula. I dati mostrano un atteggiamento in prevalenza positivo, ma emergono criticità legate a contenuti controversi, complessità lessicale e mancanza di materiali specifici.

Plurilinguismo e prospettiva di genere nel rap uno sguardo longitudinale alle canzoni di Chadia Rodriguez, di Gianluca Baldo, esplora lo spazio intersezionale tra plurilinguismo, prospettiva di genere e linguistica educativa nel contesto della musica rap italiana, con un'attenzione specifica alla produzione di Chadia Rodriguez. Attraverso un'analisi qualitativa longitudinale del contenuto di 18 canzoni pubblicate tra il 2018 e il 2024, lo studio indaga le strategie linguistiche adottate dall'artista, inclusa la commutazione di codice tra italiano, inglese, spagnolo, arabo e francese, e il trattamento tematico degli stereotipi di genere e dell'identità femminile. Sebbene i testi di Chadia Rodriguez riflettano alcuni dei tratti stilistici ed espressivi più tipici del rap. Considerata la loro peculiarità linguistica e in prospettiva di genere, il contributo affronta inoltre la questione dell'adozione in ambito educativo di questi testi, in particolare nei corsi di lingua e cultura italiana (L2) per adolescenti.

Il terzo contributo (*Oh Mamma Mia di Guè e Rose Villain. Insegnare l'italiano L2/LS attraverso il multilinguismo e il multiculturalismo della canzone urban*) di Moira De Iaco, analizza la canzone *Oh Mamma Mia* di Guè e Rose Villain avanzando la proposta di usare tale brano come uno strumento valido per insegnare elementi linguistici e di pragmatica interculturale. L'analisi della struttura sintattica, metrica, lessicale del testo consente di valorizzare l'apprendimento di espressioni di base e

d'uso quotidiano quali “Come ti chiami?” o “Come va?” e di riflettere su forme contratte (“m’ami”, “m’accompagni”), slang giovanile (“mami”, “papi”) e varietà dialettali (“guagliù”). È possibile esaminare gli usi dell’espressione “mamma mia”, le immagini espressive e i diversi esempi di code mixing italiano-inglese che favoriscono la musicalità del brano e rendono il testo maggiormente fruibile dal pubblico giovanile.

I successivi due contributi sono orientati alla didattica della pragmatica. Il primo, firmato da Borbala Samu e intitolato *Scortesie e didattica dell'italiano L2. Testi (t)rap e manuali a confronto*, esplora il potenziale formativo della (t)rap italiana contemporanea come risorsa per sviluppare la competenza pragmatica negli apprendenti di italiano L2, con particolare attenzione al linguaggio scortese e alle sue funzioni comunicative e identitarie. Partendo dalla constatazione che i manuali di italiano L2 tendono a proporre modelli linguistici epurati da conflittualità e deviazioni dalle norme di cortesia, si analizza in chiave comparativa la presenza e il trattamento della scortesie in due serie di manuali di ampia diffusione e in un corpus selezionato di testi (t)rap. Pur segnalando che uno dei manuali introduce, seppure in modo circoscritto, brani rap e note metapragmatiche, l'indagine sottolinea la carenza generale di contestualizzazione e di riflessione sull'uso situato della scortesie, a fronte della ricchezza espressiva e funzionale riscontrabile nei testi musicali. Il linguaggio della trap, spesso relegato ai margini per il suo carattere trasgressivo, si configura come uno spazio di elaborazione espressiva della scortesie. Il quinto e contributo della sotto-sezione (*Oltre la cortesia: rap, diss culture e la sfida di insegnare la scortesie in italiano L2*, di Andrea Civile) dà conto di un esperimento condotto con studenti adulti presso l'Università per Stranieri di Perugia, con l'obiettivo di esplorare la scortesie non come deviazione indesiderata, ma come parte integrante del *linguistic landscape* in cui gli apprendenti vivono quotidianamente. Tradizionalmente, l'insegnamento si concentra sulla cortesia e sulle forme neutre, lasciando in ombra quelle pratiche comunicative in cui sarcasmo, presa in giro e conflitto giocano un ruolo centrale. Il brano *Pagliaccio* di Marracash è stato scelto come input autentico per un percorso di ascolto, analisi e produzione creativa.

Attraverso le sue allusioni, metafore e strategie di *mock impoliteness*, gli apprendenti hanno potuto riflettere sul rapporto tra lingua, identità e critica sociale, sperimentando modalità di espressione che nei manuali di lingua raramente trovano spazio. I risultati evidenziano come la scortesia, affrontata criticamente, possa diventare uno strumento di consapevolezza pragmatica e di *agency* linguistica.

L'ultimo contributo analizza le peculiarità linguistiche del rap in cinese ed esplora le potenzialità di questo genere come materiale autentico per la didattica nelle aule universitarie italiane. L'analisi si basa su un corpus costruito attraverso la piattaforma *Sketch Engine*, composto da brani di 73 rapper che hanno partecipato al programma Rap of China. La prima parte mette in evidenza la glocalizzazione lessicale del rap cinese, ponendola a confronto con i risultati ottenuti nello studio sul rap italiano. La seconda parte, invece, adotta un approccio prevalentemente qualitativo e propone un'analisi sintattico-testuale dei tratti distintivi del registro colloquiale del cinese, come l'omissione di elementi e le strutture topic-comment.

Bibliografia

- Coscarelli, Joe (2022), *Rap Capital. An Atlanta Story*, New York, Simon & Schuster.
- Foster Wallace, David, Costello, Mark (1989), *Signifying rappers. Rap and Race in the Urban Present*, New York, Ecco Press.
- 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.
- Krims, Adam (2000), *Rap Music and the Poetics of Identity*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Martari, Yahis, Samu, Borbala (a cura di) (2024), *La canzone (t)rap per l'educazione linguistica plurilingue e interculturale*, in «Rassegna Italiana di Linguistica Applicata», vol. 1, pp. 39-177.
- Paşa, Can; Tarikci, Abdurrahman (2025), *Subgenre classification in hip hop music: an analysis of machine learning architectures*, «Online Journal of Music Sciences», vol. 10, n. 2, pp. 235-247.
- Piccinini, Alberto, Robertini, Giovanni (2025), *Maxi-rissa. I diari della trap*, Milano, Nottetempo.
- Reese, Eric (2022), *The History of Trap*, s.l., s.n. (auto-pubblicazione; distrib. Barnes & Noble Press).
- Sarti, Tommaso (2025), *Pisciare sulla metropoli. (T)rap, Islam e criminalizzazione dei maranza*, Bologna, Machina/DeriveApprodi.
- Shaw, A. R. (2020), *Trap History: Atlanta Culture and the Global Impact of Trap Music*, s.l., BlueField Media, LLC.

Nota biografica

Daniele Comberiati è professore associato in Italianistica all'Université de Montpellier Paul-Valéry. Si occupa di letteratura della migrazione, postcolonialismo italiano, fantascienza e romanzo grafico.

Yahis Martari è professore associato di Didattica delle lingue moderne all'Università di Bologna. Si occupa di lingua italiana di nuovi italiani, teoria della complessità, materiali autentici per la glottodidattica, intelligenza artificiale.

Chiara Mengozzi è docente di Letteratura italiana e Teoria della Letteratura presso l'Università Carolina di Praga. Si occupa di letteratura migrante e postcoloniale, ecocritica, *animal studies* e intersezioni tra scienza e letteratura.

daniele.comberiati@univ-montp3.fr

yahis.martari@unibo.it

chiara.mengozzi@ff.cuni.cz

Come citare questo articolo

Comberiati, Daniele, Martari, Yahis, Mengozzi, Chiara (2025), *Introduzione. Centri e periferie della Trap. Identità, linguaggi, rappresentazioni*, «Scritture Migranti», a cura di Valentina Carbonara, Daniele Comberiati, Chiara Mengozzi, Borbala Samu, n. 19, pp. 1-11.

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.

MUSIC MAKES ME CRY

Claudio Kulesko

Il saggio interpreta la corrente musicale e sottoculturale denominata Trap, anziché come semplice fenomeno estetico, come tecnologia spirituale capace di riorganizzare il rapporto tra vita, morte e soggettività. Attraverso la figura di Lil Peep — riletto in chiave cristologica e antropologica — il testo mostra come la trap trasformi la dimensione affettiva in esperienza capace di far collassare la distinzione tra interno ed esterno, individuo e mondo. La morte dell'artista diventa evento rivelatore: da un lato, evidenzia la capacità del capitale di convertire il lutto in valore; dall'altro, apre una frattura simbolica che sottrae potere alla logica economica e restituisce centralità all'autocoscienza affettiva. La trap è interpretata come dispositivo di auto-alienazione che combina estetiche del sonno, della dissoluzione e della ripetizione, in continuità con varie tradizioni mistiche e pratiche ascetiche. L'analisi si estende al ruolo del male e del crimine nel sottogenere drill, visto come forma di nichilismo attivo che nega, riaffermandoli, i presupposti del realismo capitalista, e infine all'emo-trap come espressione radicale di vulnerabilità e riconoscimento interpersonale.

Ne risulta un quadro in cui la trap emerge non come semplice fenomeno musicale, ma come sintomo e strumento di una trasformazione profonda della vita affettiva, spirituale e politica della contemporaneità.

Parole chiave

Trap; Lil Peep; Morte; Nichilismo; Capitale.

MUSIC MAKES ME CRY

The essay interprets the musical and subcultural current known as Trap not as a mere aesthetic phenomenon, but as a spiritual technology capable of reorganizing the relationship between life, death, and subjectivity. Through the figure of Lil Peep—recast in a Christological and anthropological key—the text shows how trap music transforms affective experience into a force capable of collapsing the distinction between inside and outside, individual and world. The artist's death becomes a revelatory event: on one hand, it exposes capital's ability to convert mourning into value; on the other, it opens a symbolic fracture that undermines economic logic and restores centrality to affective self-consciousness. Trap is interpreted as a device of self-alienation that weaves together the aesthetics of sleep, dissolution, and repetition, in continuity with various mystical traditions and ascetic practices. The analysis extends to the role of evil and crime in the drill subgenre, seen as a form of active nihilism that negates—while simultaneously reaffirming—the premises of capitalist realism, and finally to emo-trap as a radical expression of vulnerability and interpersonal recognition.

The result is a framework in which trap emerges not as a simple musical phenomenon, but as both symptom and instrument of a profound transformation in contemporary affective, spiritual, and political life.

Keywords

Trap; Lil Peep; Death; Nihilism; Capital.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/23798>

MUSIC MAKES ME CRY

PICCOLA METAFISICA DEL NULLA, DELLA MORTE E DEL CRIMINE

Claudio Kulesko

I definitely think that planet is very sad. I also think a lot of people are very ungrateful, which is another big problem.

Lil Peep

*Cristologia di Lil Peep*¹

I.

Mi sono imbattuto per la prima volta in Lil Peep sette anni dopo la sua morte. Non che non mi fosse mai capitato di provare ad ascoltare qualcuno dei suoi brani; è solo che non mi avevano mai detto niente. Quand'ecco che, per un motivo o per un altro, hanno iniziato a parlarmi.

Ti accorgi subito di quando un artista o una band comincia a dirti qualcosa, anche se avevi già provato altre mille volte ad ascoltare la sua musica. L'ho sempre trovato molto strano: è come se il tono della coscienza si accordasse a quello del fenomeno sonico che si trova al di fuori di essa e viceversa.

Mentre scrivo e mi lascio trascinare dalle rime strascicate di Peep ho di nuovo ventidue anni. È un giorno speciale perché, quando sei giovane, ogni giorno, nel bene e nel male, è speciale. Le idee e le emozioni sono ancora un ammasso informe e inesplorato. Non mi ero accorto di quanto questa parte di me si sia preservata nel mio inconscio, come un sottile velo di ruggine. Si è venuto a creare come una sorta di ossido temporale, che non c'era quando avevo vent'anni.

L'intensità affettiva è il carattere distintivo della vita: non si può misurare un affetto, non lo si può districare da tutti gli altri affetti ai quali si è andato a intrecciare, e neppure

¹ Questa prima parte del saggio, qui presentato con alcune migliorie e correzioni, è già apparsa sulla rivista online «Ibridamenti/due» con il titolo *Metafisica di Lil Peep*: <https://www.ibridamenti.com/2025/03/11/metafisica-di-lil-peep/> (ultimo accesso 30 novembre 2025).

lo si può definire come un concetto o una malattia (Bergson 2002). Quando gli affetti si fanno definibili e misurabili, allora si è malati.

Isn't life beautiful
 I think that life is beautiful
 [...]
 Isn't life horrible
 I think that life is horrible
 [...]
 Isn't life comical
 I think that life is comical²

La coscienza non ha a che fare con ciò che è chiaro e distinto. Non è uno spazio misurabile ma un deposito di tempo che non racconta più nessuna storia, ma che ricorda tutto alla perfezione.

II.

Una sera mi sono messo a frugare nello zaino in cerca di una penna. È stato solo allora che mi sono reso conto che dentro di esso c'erano degli psicofarmaci, un taglierino, della droga, un'antologia di racconti scritti da un serial killer, un diario pieno di pensieri bizzarri. Non ricordavo di aver messo insieme un simile arsenale. È stato come se gli oggetti si fossero assemblati tra loro a mia insaputa. Era incredibile come risuonassero tra loro in terribile armonia.

Che io sappia, esistono ben due teorie della risonanza – tre a voler essere precisi. La prima è l'ipotesi secondo la quale i membri di una determinata specie condividerebbero tutti tra loro una sola e unica memoria, dalla quale emergerebbero alterazioni comportamentali e morfologiche non spiegabili tramite la teoria darwiniana dell'evoluzione (Sheldrake 2011). Da questa teoria pseudo-biologica deriva anche un modello sociologico, secondo il quale la cultura umana costituirebbe una sorta di serbatoio spirituale o inconscio collettivo, dal quale è possibile attingere per sfuggire ai limiti e ai vincoli del presente (Assmann 1997). La seconda teoria della risonanza sostiene che la comunicazione avviene non solo sul piano cognitivo ma anche su quello emotivo. Quando assistiamo alla proiezione di un film triste, ad esempio, non dobbiamo per forza essere tristi, esso risuona in noi e basta, senza che vi sia neppure bisogno di scomodare

² Lil Peep, *Life is beautiful*, 2018: <https://www.youtube.com/watch?v=2ORsrBQa94M> (ultimo accesso 30 novembre 2025).

l'empatia³. Ciò è evidente nella fruizione musicale, un tipo di esperienza che si fonda essenzialmente su dinamiche di risonanza, più che sulla creazione di meta-modelli mentali.

Ma come può un fenomeno esterno risuonare nello spirito del soggetto senza che vi sia un meccanismo cognitivo in atto? A unire queste due teorie, di fatto, è il nesso della memoria.

Nella musica trap la malinconia, la nostalgia, il senso di vuoto e la rabbia sono i toni emotivi dominanti. Per questo la sua diffusione a livello globale e la sua egemonia sul discorso musicale ci costringono a interrogarci sulle correnti affettive che attraversano il mondo contemporaneo. Anche io, a un certo punto, mentre ascoltavo, ero quella malinconia, quella nostalgia, quel senso di vuoto e quella rabbia. Il mondo stesso, anzi, aveva preso a disporsi e a risuonare con il mio spirito.

Non finirò mai di stupirmi per la plasticità della materia dinanzi alla coscienza. È come argilla nelle mani di un vasaio. Ciò è possibile solo perché è il mondo stesso a essere un deposito di memoria, un accumulo di strati e strati che vanno dalle particelle subatomiche agli organismi, dai minerali agli algoritmi. La musica stessa nasce da corpi inerti, propagandosi attraverso la materia fino a toccare qualcosa dentro di noi. Qualcosa che deve necessariamente rimandare al nesso comune della memoria. In queste occasioni, quando interno ed esterno risuonano l'uno nell'altro, la linea verticale che collega la memoria individuale alla memoria-mondo collassa su se stessa. L'ascolto meccanico si tramuta in ascolto profondo, un farsi "tutto orecchi" nei confronti del mondo e dei suoi mutamenti interni.

In high school, I was a loner
I was a reject, I was a poser
Multiple personalities, I'm bipolar
I swear, I mean well, I'm still goin' to hell⁴

III

³ Trattandosi di un fatto acquisito nel campo della psicologia, rimando semplicemente a uno dei numerosi manuali che ne trattano: Hatfield, Elaine, Cacioppo John T., Rapson Richard (1997), *Il contagio emotivo. L'incidenza delle emozioni nei rapporti con gli altri*, Cinisello Balsamo, San Paolo Edizioni.

⁴ Lil Peep, Lil Tracy, *witchblades*, 2017: <https://www.youtube.com/watch?v=E7sP6t1QyrI> (ultimo accesso 30 novembre 2025).

La musica incontra la parola. Non il canto, la parola. La più materiale delle arti incontra, qui, la più spirituale: la poesia.

Si potrebbe dire che la stagione del cantautorato abbia già in parte anticipato tale sviluppo, senza, tuttavia, andare fino in fondo. In seguito, il rap ha recuperato la componente percussiva, tipica della musica dionisiaca, ma non è riuscito a superare il paradigma della voce umana. Tutto cambia quando la trap fa sua l'eredità della musica elettrificata, sublimando sia le percussioni sia la melodia all'interno di una vocalità non comunicativa. La voce è ancora al centro della scena, solo che non è più distinguibile da ciò che le accade attorno. Il senso stesso si liquefa e perde consistenza. Tutto diventa musica. Tutto diventa voce.

La musica risponde alle altre arti recidendo il legame tra lo spirito e lo spazio. Non si tratta di percorrere, toccare, osservare o ammirare ma di porsi in ascolto di qualcosa che fa semplicemente vibrare la materia. È questa vibrazione, che risuona nell'animo umano, a dimostrare, in modo incontrovertibile, che lo stesso mondo esterno è spirito. Il simile risuona nel simile: la memoria nella memoria, il tempo nel tempo, lo spirito nello spirito.

Recuperando la melodia, la trap abolisce lo spazio all'ennesima potenza, arrivando a cancellare quello spazio interiore fondamentale e universale che è la mente. Non vi è più alcun bisogno di un significato: ora la voce umana è musica che si espande senza vincoli e limitazioni. Pura autocoscienza, priva di contenuti particolari.

IV.

I run away from my problems
I do the drugs when I want 'em
I ran away from my momma
Don't bother me with no drama
Now I'm looking for a ghost girl
I ain't never gonna find her
Pain pills with my coke, girl
Know I gotta get high first⁵

È la morte di Lil Peep a sancire la fine di un fenomeno estetico e l'ascesa di un trend commerciale. La trap diventa popolare, al punto da arrivare a coincidere con la

⁵ Lil Peep, *Runaway*, 2018: <https://www.youtube.com/watch?v=zMCVp6INpnw> (ultimo accesso 30 novembre 2025).

generazione di adolescenti che la ascolta. Di fatto, chi è stato giovane negli anni Novanta non ha potuto a fare a meno di paragonare Peep a Kurt Cobain, per via della sua influenza estetica e musicale, ma anche per i suoi eccessi e le sue dipendenze. Nel 2019 un documentario intitolato *Everybody's Everything* ha mostrato come le circostanze della morte di Peep indichino la volontà, da parte del management del trapper, di speculare sul suo decesso. Per la prima volta nella storia della musica contemporanea il sospetto che l'industria discografica possa "orchestrare" la morte di un artista si tramuta in certezza. Riproponendo in modo sfacciato la parabola di Cobain, tale sacrificio rivela fino a che punto l'essere umano sia in balia delle forze autodistruttive del capitale.

Il filosofo Lorenzo Marsili, in un suo articolo dedicato a Lil Peep, ha scritto:

Il mio stesso sentire è messo a valore in questa faccenda. Perché il mio attaccamento a Gus, generato dalla visione di questo prodotto commerciale, produce altre visualizzazioni di materiale a lui legato, le quali a loro volta generano inevitabilmente nient'altro che denaro che finisce dritto nelle tasche di una major. Tutto questo impero di pubblicazioni che alimento a causa del mio sentire è stato eretto dopo la morte di Gus. Anzi, grazie alla sua morte (Marsili 2020).

Il senso di colpa che accompagna la morte di Peep è affine a quello che la sensibilità cristiana riserva a Gesù, con la grande differenza che l'adoratore si ritrova paralizzato dall'orrore di una fine priva di significato.

È la stessa forma equivalente del denaro a rimandare alla contabilità del mondo; ed è sempre l'infinita misurabilità del denaro a mantenere lo spirito umano ancorato allo spazio e alla materia, a non permettere che esso si emancipi. Ben al di là di quanto possono le scienze, la forma equivalente segmenta e astrae tutto ciò che è vivo. Per questo il capitale rappresenta l'Anticristo per eccellenza. Non riesco a pensare a un peggior Anticristo di uno in grado di replicare l'evento della crocifissione allo stesso modo in cui è replicabile un'opera d'arte.

Nel suo breve saggio *Aspettando l'estinzione*, il filosofo e critico musicale Enrico Monacelli fa notare come nel testo del brano postumo *Cry Alone* riecheggi una nota macabra, prodotta dall'accostamento del ritornello alla morte del suo autore:

«*Tell the rich kids to look at me now*». La formula rituale sortisce il suo effetto secernendo una sorta di impalpabile sostanza nera e sovvertendo il topos trap a cui Peep stava con tutta probabilità facendo riferimento: se questi fantomatici ragazzini ricchi che infestano i ricordi del trapper dovessero prendersi la briga di andare a vedere dov'è finito Gustav, si troverebbero davanti non a un uomo di successo capace di scalare le classifiche musicali ma alle foto del suo cadavere, diffuse in rete il giorno della sua morte, avvenuta il 15 novembre del 2017 (Monacelli 2019, 115).

È esattamente questo tipo di rovesciamento spettrale a organizzare, secondo Monacelli, la sensibilità contemporanea: il sentore, anzi, la certezza di una «fine ingloriosa, senza redenzione e anticipata da una parata di premonizioni di ciò che ci aspetta» (ivi, 118). In altre parole, l'idea che non sia più possibile morire come Cristo, è sufficiente a sancire l'impossibilità di ogni ulteriore sacrificio.

Tuttavia, da un punto di vista dialettico, ciò comporta che il capitale stesso non abbia più alcun potere simbolico sulla vita umana e, soprattutto, che ogni suo tentativo di mettere in scena il sacrificio non possa che sfociare in una parodia. È un serpente che si morde la coda: se, da un lato, è proprio l'impotenza del capitale nei confronti del simbolico a sancire la vittoria *a priori* dello spirito, dall'altro, è proprio tale supremazia a impedire a quest'ultimo di tornare a installarsi nel mondo.

In ciò consiste il ruolo del tempo dilatato della trap, con le sue ritmiche lente e le sue melodie sognanti: offrire un'esperienza sonica dell'interiorità umana in quanto memoria, opposta alla temporalità lineare e accelerata del capitale. Una fruizione estetica orientata al godimento della pura autocoscienza. Ed è per questo, forse, che la trap viene costantemente accusata di essere vuota e nichilista, laddove dovrebbe essere il resto della musica a interrogarsi su quale sia la sua posizione nei confronti non tanto del pubblico o del mercato, quanto dell'Assoluto.

«Di ai ragazzini ricchi di guardarmi ora»⁶. Ora che sono polvere e residuo minerale. Il tempo si è fermato. Ho ancora e sempre ventidue anni. Il mondo si dispone in configurazioni che scuotono l'animo e lo riempiono di terrore. Lo spirito si aliena da se stesso in cerca di rifugio, fino a essere costretto ad alienarsi nell'al di là del suo stesso al di là. In ciò rassomiglia, ormai, all'antica Sophia degli gnostici: una colomba in fuga da artigli che vogliono ghermirla e ingabbiarla.

«When we die, bury us with all our ice on»⁷.

Un sostituto della morte

Per Andrea Emo, tenebroso filosofo hegeliano del secolo scorso, la morte costituisce il cuore pulsante della realtà. Ciò per via del carattere prettamente negativo

⁶ Lil Peep, *Cry Alone*, https://www.youtube.com/watch?v=fzV_QZODisQ (ultimo accesso 30 novembre 2025).

⁷ Lil Peep, *witchblades*.

della dialettica, la quale preserva a ogni stadio le premesse per la dissoluzione di ogni cosa. Una nullificazione che si leva da dentro, tanto dagli enti quanto dall'Essere stesso, e che costringe lo spirito a uscire fuori da sé, in cerca della propria verità interiore. Un continuo morire a se stessi, che costituisce il divenire concreto del mondo: non si può divenire adulti senza smettere di essere bambini; il frutto non può nascere se non scompare prima il fiore. Non a caso, la stessa dialettica servo-padrone prevede che per congedarsi dalla propria condizione di schiavitù, il servo debba mettere in gioco la propria vita per affrontare il padrone.

Nella trap la morte assume lo stesso ambiguo ruolo, spandendosi equamente tra gli aspetti musicali e quelli lirici. Come abbiamo visto con Lil Peep, la prospettiva della propria morte si incarna in intense visioni di tipo profetico, le quali innalzano il soggetto tanto più lo diminuiscono. Nel testo di un brano scritto da uno dei più illustri ispiratori della trap in Italia, Noyz Narcos, troviamo proprio questa stessa allegoria, nella forma di un doppio movimento discesa-ascensione:

Andremo in paradiso e l'inferno è qua fuori
 Ho fibbie di cavalli sopra i pantaloni
 La polvere che si è portata via i migliori
 Dio ricordati di noi, ricordati 'sti nomi
 Prega per, per 'sti ragazzi fuori, sì, come me
 Noi che andiamo in cielo, sì, su un Coupé
 Il cielo resta il limite per chi è come me
 Come me, come me⁸.

Sul piano musicale, questo processo di annientamento elevativo si oggettiva in beat ipnotici e soundscape onirici. Qui sta anche la differenza con la percezione della morte dell'hip hop tradizionale: il gangsta rapper ha elaborato la propria condizione socioeconomica e i rischi correlati a una vita dedicata al crimine, mentre il trapper ha intrapreso una parabola discendente che, dalla coscienza, conduce alla morte. Per certi versi, si potrebbe persino affermare che la mortificazione sia il tema portante dell'intero genere, anche là dove assume la forma di una celebrazione sfrenata del consumismo e dell'edonismo. È stata la terapia Dbt sviluppata da Marsha Linehan, infatti, a notare come le attività di consumo impulsivo denotino un tentativo, da parte del soggetto, di placare la propria sofferenza interiore (Linehan 2021).

⁸ Noyz Narcos feat. Achille Lauro, *R.I.P.*, 2018: <https://www.youtube.com/watch?v=RGzc2BuaMIU> (ultimo accesso 30 novembre 2025).

L'estetica fondativa della trap è satura di allusioni soniche e liriche al sonno e alla morte. Il primo riferimento va alla stessa denominazione del genere. Nello slang delle gang, infatti, la “trap house” è il luogo in cui viene prodotto il crack, ossia lo spazio in cui il soggetto rischia di restare intrappolato e dissolversi nella droga. Il secondo, invece, è meta-musicale e riguarda un'altra droga, attorno alla quale si è radunato il movimento trap. Lo “sciropo viola” – detto anche *purple syrup*, *purple drank* o *lean* – è una miscela a base di antistaminici, codeina e analcolici, inventata negli anni Sessanta dai musicisti blues. Un cocktail il cui principale effetto consiste in un rallentamento estremo della coscienza, che, in caso di overdose, può condurre direttamente dal coma alla morte.

Fu Sigmund Freud, nel suo breve ma fondamentale *Al di là del principio di piacere*, a notare nell'essere umano la prevalenza di comportamenti conservativi o addirittura regressivi. Sonno, dissociazione, derealizzazione, dipendenza e ripetizione, in tal senso, sono tutti meccanismi che deprivano d'autonomia il soggetto, riconducendolo a uno stato di inattività e ibernazione che rimanda alla vita intrauterina, o persino all'esistenza inerte della materia inorganica. Una tendenza che Freud denominò “Pulsione di morte” (1977). Da questo punto di vista, è degno di nota che il consumo di *lean* abbia prevalso su quello di crack. Non si tratta di una mera questione di accettabilità sociale, ma di un mutamento delle condizioni esistenziali, sociali e spirituali. Il consumo di *lean*, in tal senso, incarna la speciale pulsione di morte che pervade la trap: il desiderio inconscio del soggetto di sparire e scivolare via dal mondo.

Ci troviamo in territori limitrofi a quelli della “società della stanchezza” descritta dal filosofo sudcoreano Byung-Chul Han (2020), con l'eccezione che tale stanchezza non è solo subita ma addirittura autoindotta. Bisogna essere stanchi per potersi addormentare, perciò è necessario prima indebolire il corpo e placare la mente. Dobbiamo sbarazzarci dall'idea che i comportamenti sociali siano solo sintomi di malattie sistemiche, e cominciare a guardare alle traiettorie alle quali questi stessi comportamenti alludono. In passato, ad esempio, l'induzione all'incoscienza è stata parte integrante delle pratiche estatiche sufi, di quelle del buddhismo tibetano e di quelle del cristianesimo mistico. Ciò significa che tali pratiche corrispondono ad altrettante tecnologie, realizzate allo scopo di soddisfare bisogni e desideri specifici.

Si può trovare traccia di questo discorso nella più nota opera della scrittrice americana Ottessa Moshfegh, *Il mio anno di riposo e oblio* (2019). Il romanzo segue le

vicende di una ricca ereditiera che decide di imbottirsi di melatonina, sonniferi e psicofarmaci all'obiettivo di purificare la propria anima da tutto ciò che la condiziona. Per far ciò, si sottopone a un graduale processo di isolamento sociale e sensoriale, che non prevede tanto una rielaborazione quanto uno svuotamento (*kenosis*). Ciò che la protagonista mira a ottenere, in breve, è la liberazione da tutte le immagini, così da tornare a un precedente stadio di purezza neonatale. L'arguzia di Moshfegh, in tal senso, sta tutta nell'aver compreso che il desiderio di fuga tramite lo stordimento e il sonno non è un dispositivo di autodistruzione, bensì lo sfatatoio di una più alta esigenza spirituale.

La ripetizione di frasi o parole caratterizza l'intera seconda generazione della trap. Basti pensare all'ormai classica *Gucci Gang* di Lil Pump, o al tormentone *Mmb Ha Ha Ha* di Young Signorino. Questa ciclicità e l'insistenza delle liriche sfugge sia alle regole della scrittura poetica (le metriche) sia a quelle del cantautorato (la struttura strofa-ritornello-strofa), benché entrambe si possano riscontrare nel discorso musicale e, in particolare, in quello hip hop. Il meccanismo della ripetizione, di fatto, risponde a necessità di ordine, innanzitutto, meta-musicale: l'effetto sull'ascoltatore e l'organizzazione spaziale del suono. Un suono ripetitivo vibra in maniera costante e regolare attraverso lo spazio, disponendosi all'interno della materia in modo molto preciso. Ciò fa sì che l'ascoltatore si ritrovi a essere colpito da un certo insieme di vibrazioni sonore, le quali, a loro volta, stimoleranno in lui (se tutto va come previsto) una determinata risposta affettiva (gioia, tristezza, dolore, euforia e via dicendo). Questo tipo di considerazioni hanno caratterizzato, ad esempio, il minimalismo, l'essenzialismo, la psichedelia e la musica industriale. Ciò che è più interessante, tuttavia, è che ciascuno di questi generi rimanda a un antenato comune, sarebbe a dire alla musica sacra e, ancor prima, alla preghiera.

Nell'esicasm⁹, la preghiera tradizionale dei primi eremiti cristiani, la fuga dagli stimoli sensoriali, il controllo del respiro e la ripetuta invocazione di Cristo e di Dio costituiscono il cuore della vita ascetica. Una ripetizione che plasma il sé, scavandolo e riempiendolo della ripetizione stessa. Ciò che il cercatore spirituale intraprende è un'opera di scavo volta a raggiungere il fondo del cuore, là dove vige il vero sé. Un obiettivo che

⁹ Si fa riferimento, rispetto a questo tema, agli scritti di Evagrio Pontico, in particolare a *Gli otto spiriti della malvagità* (2023), Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo; ma anche ai *Detti e fatti dei Padri del deserto* (2023), Milano, SE; e ai *Racconti di un pellegrino russo* (2020), Milano, Bompiani.

non potrà mai essere raggiunto, se non si è prima morti a se stessi e agli altri. Prima di ogni altra cosa, viene la diminuzione strategica del soggetto.

Nella cultura trap (come in molte altre controculture del passato) la droga non è che il catalizzatore di specifiche tecniche estatiche. Se da un lato, “Gucci Gang” può essere interpretata come una spassionata celebrazione dello stile di vita capitalista, dall’altro il brano si presta a una lettura più disincantata e radicale. Dall’elenco di cose che Lil Pump può permettersi di fare e, soprattutto, comprare, si evince, al contempo, il fallimento di tale stile di vita:

Spend three racks on a new chain
My bitch love do cocaine.
I fuck a bitch, I forgot her name.
I can’t buy a bitch no wedding ring,
Rather go and buy Balmain¹⁰.

Ci troviamo di fronte a una serie di merci e relazioni mercificate (qualcosa che ricorda molto da vicino il capolavoro di Bret Easton Ellis, *American Psycho*, così come gli elenchi di farmaci, film e oggetti di consumo presenti in *Il mio anno di riposo e oblio*). La ripetizione che costituisce il ritornello del brano può essere vista, in tal senso, come parte integrante di un processo di svuotamento. Ovviamente, sto parlando di preghiera. Preghiera che può essere intenzionale oppure inconsapevole ma che, nondimeno, risuona all’interno del brano, legandosi ai suoi scarni beat.

La storia della musica mostra come l’invenzione di nuove tecnologie estatiche e nuovi paradigmi musicali risponda ad altrettante tappe del percorso spirituale di una cultura – più che alle abitudini di consumo e alle esigenze di mercato. La psichedelia ha offerto un nuovo modo di trasfigurare l’anima al di là della sfera mondana. Il movimento rave ha condotto al limite le possibilità di esperienza sensoriale e affettiva del soggetto. Ciò che anima la trap, invece, è la possibilità di uscire da sé e morire a se stessi e al mondo. L’unica via di fuga da un pianeta saturo, sempre più compresso e soffocato tra le spire del modo di vita capitalista.

Crimine e finitudine

¹⁰ Lil Pump, *Gucci Gang*, 2017: <https://www.youtube.com/watch?v=4LfJnj66HVQ> (ultimo accesso 30 novembre 2025).

Una volta che si sono comprese la specifica funzione storica della trap e la sua natura di tecnologia estatica, si è in grado di prenderne in esame alcuni aspetti particolari.

Non può sfuggire, innanzitutto, la forte continuità estetica e tematica tra la trap e il gangsta rap. Per quanto questi due generi possano differire dal punto di vista musicale, è fuori dubbio che essi siano liricamente e visivamente molto vicini. Tuttavia, come spesso accade quando si eredita qualcosa, anche tale somiglianza va letta da un punto di vista dialettico.

Il gangsta rap, genere nato e proliferato a Los Angeles e a New York tra gli anni Novanta e i primi Duemila, ha incluso alcuni dei più grandi protagonisti dell'hip hop: i defunti Tupac e Notorius B.I.G., il duo Mobb Deep, Ice Cube, Snoop Dogg, 50 Cent e molti altri. Nei testi, nei video e nelle parole di tutti questi personaggi, il crimine rappresenta qualcosa di molto preciso: una scorciatoia che consente ai giovani di colore di partecipare alla corsa del capitale. Il gangster, in breve, si avvale dei mezzi della violenza per accedere a modo suo al processo di accumulazione; una *rat race* che ha come obiettivo quello di diventare ancor più ricchi dei propri rivali e, soprattutto, dei bianchi. Il rap, in questa sua evoluzione, smette (anche se non del tutto) di essere uno strumento di denuncia e rivendicazione sociale, per tramutarsi nell'epica e nel culto della personalità del gangster stesso. Da dispositivo necropolitico¹¹ che emargina ed elimina sistematicamente i neri, la città si trasforma in un campo di battaglia.

Questa trasfigurazione implica tutta una serie di condizioni di autenticità, tanto nella produzione quanto nell'ascolto, alle quali non è possibile sottrarsi. Sia l'artista sia il fruitore, di fatto, devono essere dotati dell'esperienza di prima mano di ciò di cui trattano i brani, pena l'essere ritenuto un "poser", ossia un individuo che finge o pretende di aver vissuto tali esperienze. È interessante notare, da questo punto di vista, come artisti quali 50 Cent e Snoop Dogg sino stati, a un certo punto, costretti a rinunciare alla loro immagine di gangster, mentre altri, come Tupac e Biggie, siano entrati nell'olimpico dell'hip hop direttamente da morti. Ciò ha fatto sì che il gangsta rap si esaurisse rapidamente, consumando tutto il suo potenziale popolare in una manciata di anni, per tornare a infestare il *Lumpenproletariat* urbano.

¹¹ Si dice "necropolitico" ogni modo di governo incentrato sulla gestione delle modalità di decesso, in opposizione alla "biopolitica" foucaultiana fondata sul controllo dei modi di vivere. Il termine è stato coniato dal filosofo camerunese Achille Mbembe (2016).

Se si volesse trovare un suo equivalente contemporaneo, non si potrebbe far altro che indicare uno dei più violenti e aggressivi sottogeneri della trap: la cosiddetta “*drill*”, nata a Chicago verso la prima decade del Duemila. Nella drill troviamo la stessa rabbia e lo stesso desiderio di rivalsa tipici del gangsta rap, filtrati attraverso una lente più oscura e disperata. I beat durissimi, iper-minimali e ancor più rallentati di quelli della trap (ci troviamo attorno ai 60bpm, gli stessi dei sottogeneri più lenti dell’heavy metal) proiettano l’ascoltatore in un incubo sostenuto da bassi ipersaturi (appositamente realizzati per gli impianti auto) e vocal urlati. È il suono delle periferie che hanno abbandonato ogni speranza, al punto che lo stesso termine “drill” indica, nello slang, l’atto di accoltellare qualcuno per rabbia o per vendetta.

Nelle rime di Slayter, ad esempio, troviamo una commistione di nichilismo, criminalità e terrorismo di matrice islamica, caratteristica della drill:

They throw shots from quick recognition
Mask on, 'cause of facial recognition
You know I've been to the bookings
Back then, I was terrorizing Brooklyn
[...]
All I do is get high, and dodge
I don't fight, but the bullets hit like Tyson
They must've not got the memo
We ain't runnin' outta ammo
We in the field like the gang wearin' camo
We movin' milli, like Tony Soprano¹².

Vi si possono notare diversi stilemi e riferimenti già impiegati dal gangsta rap: il passamontagna, le sparatorie, la droga, le armi da fuoco e persino due personaggi leggendari nell’immaginario hip hop, quali Mike Tyson e Tony Soprano. Ciò che manca, tuttavia, sono proprio le allusioni alle donne, al denaro e al lusso che hanno segnato un’intera generazione di rapper (da Dr. Dre a P. Diddy).

A pulsare al cuore di tutto è il fallimento. Non vi è nessuna rivalsa, nessun nemico, nessun traguardo da raggiungere. Il grande e traumatico passaggio dal gangsta alla drill consiste nell’aver apposto un sigillo sul paradigma del “realismo capitalista”¹³: non ha alcun senso lottare, se tutto ciò che si può ottenere è la semplice ricchezza. Il senso di

¹² Slayter feat. 26AR e Kay Flock, *Terrorize*, 2021: <https://www.youtube.com/watch?v=BfMZC6rpvnc> (ultimo accesso 30 novembre 2025).

¹³ Ormai celebre definizione, coniata dal filosofo e giornalista inglese Mark Fisher nel suo omonimo *Realismo Capitalista* (2018), Roma, Nero.

rassegnazione che pervade la trap si fa, qui, ancora più marcato, ponendo una scelta forzata tra il crimine e la morte. Due alternative che, in fondo, conducono allo stesso risultato. La drill, in tal senso, è una lama a doppio taglio che incarna la stessa falsa dicotomia dalla quale emerge, imponendo al soggetto una morte che è sempre fine a se stessa. Impossibile non sottolineare le somiglianze con uno dei generi più ludici dell'hip hop, l'horrorcore, che si trova qui declinato in forma del tutto non ironica. Ma anche quelle con il punk '77, del quale la drill rimette in scena sia il contesto sia le ambizioni. "No future", in questo caso, è un motto che da inno generazionale si fa prassi, nichilismo attivo e autodistruzione.

Attraverso la drill si arriva anche a inquadrare il rapporto che la trap intrattiene con il crimine: quello di una riproposizione nauseata e autocompiaciuta della trasgressione.

Per il filosofo e scrittore francese Georges Bataille la trasgressione non sarebbe altro che il movimento stesso del mondo, colto non nei suoi momenti particolari, ma nel nulla nullificante che lo anima e lo genera. In tal senso, il mutamento avviene tramite una violazione di ciò che è, il quale si decompone e riconfigura in ciò che sarà. Ciò significa che, affinché si possa dire che il mondo muti e divenga nel tempo, si debba porre, innanzitutto, la sua inconsistenza, ossia il suo essere fondato sul nulla. Un nulla positivo, tuttavia, che Bataille fa coincidere con la materia stessa, la quale non è mai questa o quella cosa, ma una "cosa" senza forma che può assumere tutte le forme. Da questo punto di vista, siamo tutti pezzi di materia, cose tra le cose. Eppure, noi esseri umani, a differenza degli animali, delle piante, dei funghi e delle sostanze inorganiche, possiamo congedarci da tutto ciò che ci è utile a preservarci e abbracciare volontariamente questo nulla infinito. Per Bataille da ciò procede il dovere di sacrificarci, godendo di noi stessi fino alla morte¹⁴. Un principio che assume addirittura un tono sacrale. Sacrificare, di fatto, significa rendere qualcosa identico al divino, così da poter dare inizio a uno scambio alla pari con il soprannaturale.

Questo stesso movimento del nulla nel nulla fa da sfondo sia alla trap sia alla parabola di Lil Peep, benché gli aspetti sacrali restino solo latenti. Ne troviamo indizio, ad esempio, nella consuetudine di tatuarsi in faccia, la quale preclude a priori ogni tentativo di trovare un lavoro, per così dire, più "istituzionale". Attraverso un segno, al tempo

¹⁴ Si tratta di una sintesi molto grezza dei contenuti di ben tre opere di Bataille: *La nozione di dépense* e *La parte maledetta* (entrambi pubblicati in un unico volume da Bollati Boringhieri nel 2015) e *Su Nietzsche* (2019), Milano, SE.

stesso di riconoscimento ed esclusione, il soggetto si impegna a non trafficare con l'utile, con la sopravvivenza e la quotidianità del mondano. Questo perché la sua è una ricerca fino in fondo spirituale e deve, pertanto, impiegare un codice preciso. Una caratteristica che confligge con quelle di quasi tutti gli altri movimenti controculturali, per uscire dai quali è sufficiente cambiare guardaroba e parrucchiere.

Se nel rap e, soprattutto, nel gangsta rap il musicista si vota a se stesso e al proprio gruppo d'appartenenza, nella trap egli si vota al crimine per il crimine e alla trasgressione per la trasgressione. È la stessa estetica trap a illustrare tale principio: un eccesso sfrontato, seguito da un consumo ancora più sfrontato, senza più alcuna metafora politica, morale o bellica a fare da collante al tutto.

Questo stesso tipo di nichilismo attivo può essere individuato anche nelle opere di uno dei personaggi più borderline della musica contemporanea, il poliedrico artista estone Tommy Cash. Già nella caustica *Euro, Dollar, Yeniz*, Cash celebrava la sua «Ferrari invisibile», circondato da droga e donne interessate solo alle sue (più che) ipotetiche ricchezze, mettendo, così, a nudo la struttura minima dell'immaginario gangsta e trap. Tuttavia, è proprio con la pop hit presentata all'Eurovision 2025, *Espresso Macchiato*, che Cash è riuscito a cogliere gli aspetti più liberatori del nichilismo. Nella parodia, nella ripetizione, nell'imitazione pappagallesca, nella simulazione di una simulazione, Cash riassume tutta l'insensatezza di un'industria discografica che non fa altro che produrre mostri e santi mancati. È qui che si incontra il limite estremo della trasgressione, che non consiste semplicemente nel rivelare che le regole del gioco erano false fin dall'inizio ma, in modo ancor più sottile, nel rispettare con la massima perizia queste stesse regole. Uno strato di ghiaccio sottile, che fa sì che al di là delle opere buffe e perturbanti di Cash e di altri sovvertitori post-hip hop (quali i sudafricani Die Antwoord e i russi Little Big) non vi sia altro che il fascismo stesso, la fede genuina e incrollabile nella legge e nell'ordine costituito¹⁵.

Di contro, però, l'accesso alla sfera del non senso preclude quello alla dimensione interpersonale. Questo tipo di trap, infatti, resta necessariamente autoriferita e solipsistica, per via dei suoi stessi contenuti. Già l'hip hop, con il passaggio dalla militanza al gangsterismo, aveva sacrificato parte della propria universalità. Quanti sono oppressi dal

¹⁵ Si prenda, ad esempio, il gruppo industrial sloveno Laibach, il quale, fin dagli anni Ottanta, ha sempre giocato con l'ambiguità dell'estetica fascista per criticare l'ideologia dal suo interno.

potere e quanti, invece, hanno il problema di dover nascondere i soldi guadagnati dai loro traffici illeciti? Ciò che accade con la trap, da questo punto di vista, è ancor più radicale, giacché si assiste alla sparizione di qualunque appiglio a una nozione di senso comune e mondo condiviso. È il caso anche di un altro sottogenere della trap, fortemente legato all'eredità di Lil Peep: l'emo-trap, nella quale il soggetto mette romanticamente al centro il proprio sé più fragile, la propria vulnerabilità e finitudine. Si tratta di uno spostamento che, al pari del precedente, manifesta più il soggetto in sé, che il suo contesto. Ciò è evidente nei testi e nei campionamenti di un artista underground quale il canadese Wicca Phase Springs Eternal, che nell'omonimo brano canta:

Tonight I want to shut down the club
 Tomorrow want to ride through the rain
 I'm weaving an emotional night
 I'm needing of a calming embrace
 I'm heading toward the mountains high
 The farm I passed was vast and plain
 Tonight I'm of the flashing of lights
 Tomorrow at the farm by the lake
 Tonight I'm at the waypoint...¹⁶

Si tratta di una serie di versi che stabiliscono una certa resistenza rispetto al fruitore. Bisogna essere, infatti, nello stesso stato d'animo dell'autore, o in uno simile, per godere appieno del loro senso. E lo stesso vale per le atmosfere e l'immaginario che le accompagna. Attraverso questa esternazione radicale del proprio mondo interiore, l'artista trap non cerca un punto di incontro tra lui e l'ascoltatore ma si dona interamente all'altro, tutto in una volta, superando la barriera costituita da quello stesso mondo che è il terreno comune e universale dell'umanità. Da questo punto di vista, la trap dischiude alle nuove generazioni di ascoltatori la possibilità di percepire l'altro in quanto tale, al di là di ogni intermediazione, di ogni riduzione e banalizzazione. Si tratta, pertanto, di uno stile musicale che è sia una manifestazione sonora dell'anima, sia un suo tentativo di fuga ma anche, e soprattutto, una potente modalità di riconoscimento di sé e dell'altro.

È questo, forse, il messaggio salvifico del profeta Lil Peep, nonché il motivo per cui non riusciamo a smettere di ascoltare la trap o di accusarla.

¹⁶ Wicca Phase Springs Eternal, *Wicca Phase Springs Eternal*, 2023: <https://www.youtube.com/watch?v=Inu7B3r51KU>.

Bibliografia

- Assmann, Jan (1997), *La memoria culturale* [1992], trad. Francesco de Angelis, Torino, Einaudi.
- Bataille, Georges (2015), *La parte maledetta, preceduto da la nozione di dépense* [1949], trad. Francesco Serna, Torino, Bollati Boringhieri.
- Bataille, Georges (2019), *Su Nietzsche* [1945], trad. Andrea Zanzotto, Milano, SE.
- Bergson, Henri (2002), *Saggio sui dati immediati della coscienza* [1889], trad. Federica Sossi, Milano, Raffaello Cortina.
- Fisher, Mark (2018), *Realismo Capitalista* [2009], trad. Valerio Mattioli, Roma, Nero.
- Freud, Sigmund (1977), *Al di là del principio di piacere* [1920], trad. Anna Maria Marietti e Renata Colorni, Torino, Bollati Boringhieri.
- Han, Byung-Chul (2020), *La società della stanchezza* [2010], trad. Federica Buongiorno, Milano, nottetempo.
- Linehan, Marsha M. (2021), *Trattamento cognitivo-comportamentale del disturbo borderline. Il modello DBT* [2001], trad. Micol Ascoli, Carlo D'Amore e Alessandro Pace, Milano, Raffaello Cortina.
- Marsili, Lorenzo, *Il capitalismo ha ucciso Gus per fare i soldi con Lil Peep*, «Dudemag», 14 novembre 2020, <https://www.dudemag.it/musica/il-capitalismo-ha-ucciso-gus-per-fare-soldi-con-lil-peep/> (ultimo accesso 30 novembre 2025).
- Mbembe, Achille (2016), *Necropolitica* [2011], trad. Roberto Beneduce, Verona, Ombre Corte.
- Monacelli, Enrico (2019), *Estinzione*, in Gruppo di Nun, *Demonologia rivoluzionaria*, Roma, Nero.
- Moshfegh, Ottessa (2019), *Il mio anno di riposo e oblio* [2018], trad. Gioia Guerzoni, Milano, Feltrinelli.
- Sheldrake, Rupert (2011), *La presenza del passato* [1988], Saturnia, Crisalide.

Nota biografica

Claudio Kulesko è filosofo, scrittore e traduttore. Il suo primo saggio pubblicato è *Ecopessimismo* (Piano B, 2024). Ha scritto, inoltre, la raccolta di racconti speculative horror *L'abisso personale di Abn Al-Farabi* (Nero, 2022) e le novelle *Al limite del possibile* (Zona 42, 2024) e *La palude* (Moscabianca, 2024). Suoi saggi e racconti sono stati pubblicati in diverse riviste e antologie, tra le quali *Demonologia rivoluzionaria* (Nero, 2019).

darkcloud@hotmail.it

Come citare questo articolo

Kulesko, Claudio (2025), *Music Makes Me Cry*, «Scritture Migranti», a cura di Valentina Carbonara, Daniele Comberiati, Chiara Mengozzi, Borbala Samu, n. 19, 2025, pp. 13-30.

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.

«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 chiave

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. The 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 *toasts* 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», sineddoci 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 diventerò 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 forzatamente, 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* (Kalu a 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 Kalu a, 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 (Conseguo 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 dà 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 di 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-forty-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.direcontrolviolenza.it/lettera-aperta-alla-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 nostre 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-Bangkok* 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 vacanziera 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 Alfa*, 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, *Ciocolata*, 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 autoprodotta 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 feticcio 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 relazioni mediate 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 gonne / 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 insegno 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 sovversivo, 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 autoprodotta 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_fc3f3f3-8ad2-44c3-92de-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 falle 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 commistione 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 Ragaẏẏe 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 “rapa” 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 (uajò uajò)*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 (uajò uajò)*, autoproduzione: https://soundcloud.com/ira-63681147/4-da-posse-uajo-uajo?fbclid=PAT01DUANgh41leHRuA2FbQIxMAABp5S6-HfEtC3yhbPi21YFO03Rs3KCSGX2guRDOzSopKX-lI7ZHEGooCNUoQjs_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 Porsche, 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.

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-alla-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_fcfb3f3-8ad2-44c3-92de-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/misssimpatiaofficial/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), *Grižly*, 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 Fibrà (2002), *Scattano le indagini*, Teste Mobili Records / Universal Music Italy.

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

Fabri Fibrà (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 Fibrà*, 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 BabelabaB.

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.

RAP E TALENT SHOW
OSSERVAZIONI LINGUISTICHE SU NUOVA SCENA – RHYTHM + FLOW ITALIA

Matteo Mirabella

Il presente articolo si propone di approfondire da un punto di vista linguistico il programma *Nuova Scena – Rhythm + Flow Italia*, primo talent show di Netflix esclusivamente dedicato al rap italiano e ai suoi sottogeneri. Nella serie, adattamento italiano del format statunitense *Rhythm + Flow*, gli artisti Fabri Fibra, Rose Villain e Geolier ascoltano e valutano, in veste di giudici, un gruppo selezionato di giovani rapper emergenti, in competizione per un premio di 100.000 euro. Lo studio proposto segue tre direttrici di indagine: sono stati analizzati i testi musicali presentati nelle prime due stagioni della serie, alcuni campioni di parlato dei rappresentanti dell'*in-group* del rap italiano e i contenuti promozionali pubblicati sui *social network* di Netflix Italia.

Parole chiave

Rap italiano; Lingua del talent show; Lingua del reality show; Nuova Scena; Lingua dell'hip-hop.

RAP AND TALENT SHOW
LINGUISTIC OBSERVATIONS ON NUOVA SCENA – RHYTHM + FLOW ITALIA

This article examines *Nuova Scena – Rhythm + Flow Italia* from a linguistic perspective. As Netflix's first talent show entirely devoted to Italian rap and its subgenres, the program represents the Italian adaptation of the U.S. format *Rhythm + Flow*. In its two editions (2024/2025), artists Fabri Fibra, Rose Villain, and Geolier serve as judges, evaluating a selected group of emerging rappers from across Italy competing for a €100,000 prize. The paper is organized into three dimensions: a linguistic analysis of the lyrics of the original songs performed across the two seasons; an examination of several samples of speech produced by members of the Italian rap in-group; finally, an analysis of textual content disseminated through social media.

Keywords

Italian rap music; Italian talent show; Italian hip-hop studies; Rhythm + Flow Italy.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/23790>

RAP E TALENT SHOW

OSSERVAZIONI LINGUISTICHE SU *NUOVA SCENA – RHYTHM + FLOW ITALIA*

Matteo Mirabella

Introduzione

Il format della competizione canora rappresenta uno dei cardini dell'intrattenimento televisivo in Italia, la cui prima manifestazione è stata il Festival di Sanremo, adattamento di «una formula collaudata in radio» (Alfieri e Bonomi 2014, 66) nel 1951 che dal 1954 diventa «importante vetrina per la canzone italiana, oltre che vetrina per diversi personaggi che hanno fatto la storia della televisione italiana» (Gargiulo 2023, 60). Il varietà musicale nostrano si intreccia con il genere del *talent show*, format dedicato alla scoperta di nuovi talenti, nel 2001 con *Saranno Famosi* (poi chiamato *Amici*) di Maria De Filippi;¹ in seguito, sono importati dall'estero vari *talent* canori di successo, fra i quali *X Factor*, *Italia's got talent* e *The Voice of Italy* (adattamenti dei format *The X Factor*, *Got Talent* e *The Voice*), tuttora in onda.

Dagli anni Novanta fino al primo decennio del Duemila,² la scena rap italiana ha attraversato una fase di spiccata conflittualità nei confronti dei canali televisivi ufficiali e, in particolare, dei programmi musicali, accusati di includere il genere solo se edulcorato in soluzioni vicine alla canzonetta pop o, nel caso dei *talent show*, di rappresentare delle scorciatoie rispetto alla gavetta tradizionale.³

E me la meno però sono una pop star
Se fallisco faccio il muratore mica Music Farm⁴
J-Ax, *S.N.O.B.*, 2006.

¹ Cfr. Amenta 2015. Per una lettura linguistica dei programmi condotti da Maria De Filippi si veda Martari 2008.

² Il primo progetto discografico ufficiale del rap italiano è l'EP *Batti il tuo tempo* di Onda Rossa Posse, pubblicato il 15 giugno 1990. Sulla lingua del rap italiano cfr.: Petrocchi *et al.* 1996; Gargiulo 2005; Scholz 2005; Antonelli 2010; Ferrari 2018; Addazi e Poroli 2019; di Valvasone 2022; Paternostro e Capitummino 2023.

³ Cfr. Zukar 2021, 215-227.

⁴ *Music Farm* è stato un *reality show* musicale andato in onda su Rai 2 dal 2004 al 2006.

Hai notato quanto tutto è cambiato più o meno?
 Se hai talento nel canto non ci andare a Sanremo
 [...]

 Se bastasse una sola canzone
 Per dirti quanto è inutile andare in un talent show (Ah)
 Si potrebbe chiamarla per nome (Come?)
 Ma-che-te flow
 Salmo, *Russel Crowe*, 2013.

Sono andato in tele e tutti dicevano: “Belle rime!”
 “Resta qui a condurre in qualche talent” sì, bella fine
 Fabri Fibra, *Il Rap nel mio Paese*, 2015.

Tutto fa schifo e nessuno fa strada, a spallate
 Frate, vanno ai talent show
 Jake La Furia, *Reality* (feat. Maruego), 2016.

Tuttavia, di pari passo con la consacrazione del genere musicale in Italia nei circuiti *mainstream*, avvenuta dalla seconda metà degli anni Dieci con l’esplosione del sottogenere trap, vi è stato un graduale avvicinamento della scena rap al mondo televisivo. Negli ultimi anni sono aumentate le partecipazioni dei rapper ai programmi di gare canore, quali il Festival di Sanremo (tra i quali citiamo almeno Rancore, Clementino, Lazza, Geolier, Shablo, Guè e Tormento), o ai *talent show* rivolti ad artisti emergenti quali *X Factor* e *Amici* (Cranio Randagio, Anastasio, Briga, Crytical), ai quali numerosi artisti hanno partecipato anche in veste di giudici (Emis Killa, J-Ax, Guè e Clementino a *The Voice of Italy*, Sfera Ebbasta, Dargen D’Amico, Rkomi e Jake La Furia a *X Factor*).

Sulla scia del successo riscontrato dal genere, nel 2024 è stato lanciato *Nuova Scena – Rhythm + Flow Italia* (d’ora in poi solo *Nuova Scena*),⁵ il primo *talent show* musicale italiano prodotto da Netflix, esclusivamente dedicato alla musica rap. Nel programma gli artisti Fabri Fibra (Senigallia, 1976), Rose Villain (Milano, 1989) e Geolier (Napoli, 2000), giudici in entrambe le edizioni (2024, 2025), ascoltano un gruppo selezionato di rapper emergenti di tutta Italia, in gara per vincere 100.000 euro. La competizione è scandita da varie fasi: audizioni preliminari nelle città storicamente più importanti per il rap italiano, accompagnati da rapper e produttori

⁵ Il programma è l’adattamento italiano del format statunitense *Rhythm + Flow*, in *streaming* dal 2019.

locali di varie generazioni; sfide con strofe scritte o battaglie di rap improvvisato (in gergo chiamato *freestyle*); progettazione e produzione di videoclip musicali; infine, collaborazioni con alcuni degli esponenti più in vista della scena. In linea con la tradizione dei *reality show*,⁶ alla gara musicale si sovrappone il racconto personale della vita dei giovani concorrenti, con interviste ad amici e familiari e riprese girate nelle città di provenienza degli autori, funzionali a contestualizzare meglio le storie dei singoli partecipanti. In parallelo all'uscita delle puntate, il programma ha ricevuto un' incisiva promozione sui vari *social network* dai canali di Netflix Italia. Al fine di osservare la lingua del rap italiano trasmessa in *Nuova Scena* e approfondire l'impatto della crossmedialità nella cultura giovanile, l'indagine proposta segue tre direttrici: un'analisi linguistica dei testi musicali presentati nelle prime due stagioni della serie; un esame di alcuni campioni di parlato dei rapper, per la prima volta così esposto in un programma di Netflix; infine, un commento linguistico-testuale sui contenuti promozionali diffusi sulle piattaforme sociali.

Sulla lingua dei brani del talent show

Nello studio sono stati presi in esame i 19 inediti dei concorrenti prodotti nel corso del programma, fruibili sul profilo *Nuova Scena* di tutte le piattaforme digitali di *streaming*, e gli 8 remix di brani di rapper affermati (rispettivamente Guè, Madame, Noyz Narcos e Marracash nella prima stagione, Ernia, Gemitaiz, Kid Yugi e Villabanks nella seconda), presentati con loro in duetto durante le semifinali delle due edizioni.⁷

⁶ Cfr. Mauroni 2016, 87-91.

⁷ I testi delle canzoni analizzate sono stati consultati sulla piattaforma *Genius* (www.genius.com) e riportati nell'articolo secondo i medesimi criteri di trascrizione.

Il linguaggio giovanile

Come è noto, fin dagli anni Novanta il lessico del rap italiano è caratterizzato dall'«impiego di un registro “corale”, composto a partire da un fondo lessicale tipicamente giovanile, dal quale affiorano alcune componenti ben riconoscibili» (Bellone 2024, 88). Nell'analisi dei brani osservati, sono state riscontrate le seguenti stratificazioni tipiche del genere:

a) *Gergo storico*. I gergalismi legati al campo concettuale della droga e della malavita rappresentano una parte costitutiva del campione: si mettono in evidenza *cannone*, *guardia*, *panetta*, individuati nello stesso brano («Un giorno vendo un chilo, in due secondi una *panetta* [...] Fumo tre *cannoni* [...] Io scappo dalle *guardie*» ElMatadormc7, *El Matador*, 2024); è stata registrata anche la voce *maranza* («Tutti son *maranza*, mica io» Cuta, *Mica io*, 2025), sostantivo attestato già dagli anni Ottanta e rientrato recentemente nell'uso giovanile.⁸ Inoltre, varie di queste voci gergali giovanili si sono rivelate funzionali alla costituzione di giochi linguistici.⁹ Questi possono essere fondati sulla somiglianza formale tra parole diverse come nei seguenti estratti, nei quali *ero* e *popo'* sono forme scorciate per 'eroina' e 'popolari' (ulteriore abbreviazione di 'case popolari'): «Hai perso la *ero* frà mica l'aereo» (Amon, *Network*, 2025); «Non sono delle *popo'*, neanche figlio di papà» (Cuta, *Sedicenne incinta*, 2025). In alternativa, i giochi di parole possono essere basati sulla polisemia dei gergalismi, voci per loro natura semanticamente opache, come il sostantivo iperonimico *pezzi*, in droghese 'grammo di eroina o cocaina',¹⁰ nel seguente esempio: «Te solo se vai al cesso te dicono che fai i *pezzi*» (ElMatadormc7, *El Matador*, 2024).

b) *Uso disinibito del turpiloquio e dell'aggressività verbale*. Altro tratto distintivo della musica rap è un linguaggio esplicito, irriverente e scorretto (Bertollini 2020; Samu 2024), che è stato pienamente riscontrato nelle canzoni del format. Rappresentativo dell'inclinazione del genere al turpiloquio è certamente il ritornello del brano

⁸ Cfr. di Valvasone 2023.

⁹ Cfr. Mirabella 2024.

¹⁰ Definizione ripresa da Ambrogio e Casalegno 2004.

vincitore della seconda edizione, sviluppato attorno alla reiterazione dell'espressione disfemica *non mi rompere la minchia*:

(Oh, devi studiare) *Non mi rompere la minchia*
 (Oh, che farai da grande?) *Non mi rompere la minchia*
 (Oh, ma cosa ti piace?) *Non mi rompere la minchia*
 (Oh, ma sei preso male?) *Non mi rompere la minchia*
 Questa vita è meno divertente della Bibbia
 Schiavo degli amici, della tipa, la famiglia
 È per il tuo bene, ma *ti rompono la minchia*
 Mi sento libero come una sedicenne incinta
 Cuta, *Sedicenne incinta*, 2025

c) *Linguaggio di internet*. Il lessico della rete, soprattutto dei *social network*, rappresenta uno dei più consistenti apporti linguistici alla comunicazione giovanile contemporanea, influenzando, di riflesso, anche la lingua della canzone rap. Nel nostro campione le piattaforme digitali sono evocate più volte («Potevi fare di più che hittare su *Instagram*» Spender, *Sexting*, 2025, «Tutti fan *TikTok*, mica io / Tutti hanno *OnlyFans*, mica io» Cuta, *Mica io*, 2025) e non mancano parole ed espressioni relative a precisi formati caratteristici dei *social network* quali *per te* 'pagina di TikTok dai contenuti personalizzati dall'algoritmo in base all'attività dell'utente' e *reel* 'video in formato verticale delle piattaforme Meta' nel seguente esempio: «Sto nei tuoi *per te*, nei tuoi *reels*, nel tuo corpo» (Spender, *Sexting*, 2024).

d) *Gergo dell'hip-hop*.¹¹ Come rilevato da Bellone e Cozzitorto (2025), nel rap contemporaneo scarseggia la terminologia legata al movimento controculturale dell'hip-hop, impiegata in Italia dalla fine degli anni Ottanta perlopiù senza tradurre le voci angloamericane: in continuità con tale tendenza, nel nostro campione sono stati riscontrati soltanto i lessemi *barra* («frà co' una barra ti mando al corner» Flykush, *We got it*, 2025) in riferimento al singolo verso in una canzone rap, *credibility*, sostantivo usato per riferirsi alla cosiddetta 'credibilità di strada' («non ha più *credibility*» Cuta, *Sedicenne incinta*, 2025) e *ghetto*, parola che ha ricalcato l'accezione angloamericana legata specificatamente a un quartiere o a un'area urbana degradata

¹¹ L'hip-hop è la controcultura che comprende le espressioni artistiche di *writing* (o *graffiti*), *djing*, *breaking* (o *breakdance*) e *mcing* (o rap). Sulla storia del movimento si rimanda almeno a Rose 1994, Chang 2005 e Alemanni 2019.

oltre che isolata («Balla la danza del *ghetto*» Jelecrois, *La danza del ghetto*, 2024 / «Sud Italia pare il *ghetto*» Amon, *Network*, 2025).

e) *Altri anglicismi*. Infine, si mette in evidenza un nucleo di parole ed espressioni dall'inglese largamente diffuse nell'italiano giovanile contemporaneo: l'aggettivo *fake* («*Fake* fanne 'e sorde» Kid Lost, *Criatur*, 2024, «Questi sono *fake*, sono disorientati» Flykush, *We got it*, 2025) e il suo l'antonimo *real* («Se è tutto finto pure se è *real*» Cuta, Gemitaiz, *Noi siamo così RMX*, 2025); la locuzione *good vibes* («ti porta le *good vibes*» Nox, *Zin Zin*, 2025); verbi adattati e formazioni verbali ibride quali *bittare*, da *to hit* 'raggiungere, contattare' («Potevi fare di più che *bittare* su Instagram» Spender, *Sexting*, 2025); *steppare*, da *to step* 'camminare' e *andare up*, da *to go up* 'salire, emergere' («Oh madonna, quanto *steppo* [...] *Vado up* come la benzina» Amon, *Network*, 2025).

Usi e funzioni del plurilinguismo

Nei brani di entrambe le stagioni è stata riscontrata una notevole inclinazione al plurilinguismo. Innanzitutto, si portano all'attenzione i frequenti casi di plurilinguismo endogeno, rinvenuto in forme e modalità differenti.¹² Per esempio, nel brano *Benvenuti in Calabria*, il rapper Camilway passa senza soluzione di continuità dall'italiano al dialetto crotonese sia all'interno dei medesimi enunciati (*code-mixing*) sia tra un enunciato e l'altro (*code-switching*):¹³

Porto rispetto della *calabrisella*¹⁴
Toccame tuttu tranne 'a famiglia e la terra
 Calabrese vero vive di stretta di mano
Simu fatti 'i core, vieni, dai, che ti ospitiamo [...]
 Quando vado giù (Ah)
 Prendo mamma e me la stringo forte al petto
Fino ara morte, pe tia vaja contra 'u munnu (*Contra 'u munnu*)
Cu li frate brindamo a li 'mpamune

¹² L'uso dei dialetti nel rap in Italia ha attirato precocemente l'interesse dei linguisti. Fra gli studi iscritti in questo vasto filone della ricerca si vedano almeno: Scholz 1998; Grimaldi 2006; Gargiulo 2007; Sottile 2018 e 2020.

¹³ Sul fenomeno del *code-mixing* cfr. Regis 2005; Moretti e Paccagnella 2011. Sul *code-switching* cfr. Alfonzetti 2010 e 2017.

¹⁴ Corsivo mio per mettere in evidenza la presenza del dialetto in questo e nel seguente estratto.

Mentalità anni Novanta
 Fratello, benvenuto 'int'â Calabria
 (Oh, *compà*)
 Mi hanno detto di lasciare la città, eh
 (Eh, *compà*)
 Adduve ire ccà c'è la felicità, eh
 (Ah, *compà*)
 Camilway, *Benvenuti in Calabria*, 2025.

Invece, nei testi delle canzoni di Kid Lost, vincitore della prima edizione, originario di Napoli, emerge una separazione netta tra strofe (o ritornelli) interamente composte in italiano o in dialetto; segue un estratto indicativo di tale commutazione di codice.

[Strofa 1]
 Tu sei la morte più dolce che abbia mai visto
 La condanna a vivere il riscontro scontato di ogni imprevisto
 Sei tutto in questa stanza, un'eguaglianza impari
 Sei il suono del silenzio assordante che rompe i timpani
 Sei tutto ciò che porta ad essere
 Una ninna nanna lenta che alimenta la calma del mio malessere
 Sai tessere le tessere della mia trama
 Ed essere o non essere sembra non essere più la domanda
 Puoi capirmi oppure puoi colpirmi a vuoto
 Non puoi riempirmi il vuoto se sei spaventata dal mio lato innocuo
 Guardami ballare immobile, ingabbiare qualche rondine
 Scappare e correre restando nello stesso luogo
 Potrei guardarti piangere per ore
 Solo perché il tuo dolore dà un colore nero al chiaro dei miei sbagli
 Ascoltare il rumore della tua anima che muore
 Ha il sapore di un dolce veleno pieno di rimpianti
 [...]

[Strofa 2]
'O tiempo che passa rivela
Chi può tené a ffianco e chi overo te pò vulé bene
Tu hé ditto: "Ce tengo" e po m'aggio fidato
Pure quanno sapevo ca nn'era overo
Tenevo bisogno 'e ll'ammore ca pruove
Solo pe cumbattere ll'odio che tengo
Nuje simmo sbagliate e nun simmo perfette
Ma spiegame tu 'a perfezione a che serve
Te prego, sto male, dimme coccosa
'O ssaje bbuono, si chiagne, i' sto sempe lloco
Na parola fa male comme na droga
Pecché pompa 'o veleno ca arriva ô core
E tu forse l'hé perze tutte chilli mumente
O c'e stammo astipanno pe n'ata vita
 Kid Lost, *Ossimoro*, 2024.

Passiamo ora ai casi di plurilinguismo esogeno, nei quali le lingue utilizzate si caricano di funzioni differenti. Similmente agli estratti sopra menzionati, in cui l'uso del dialetto pone l'enfasi sul senso d'appartenenza degli autori alla propria città o regione, l'impiego di lingue straniere può diventare riflesso di un'identità multiculturale (Ferrari 2018). In tal senso spicca il caso di Nox, rapper nato in Marocco e cresciuto in Valle D'Aosta, che nell'inedito presentato durante la finale della seconda stagione opta per una veste linguistica densa di inserti in arabo e francese:

*Zin, zin, fin raki daba*¹⁵ ('ba, 'ba)¹⁶
 Grazie a mamma ora canto in *Italie* ('lie, 'lie)
 [...] *Profuma bene di Coco Chanel, j'adore bien*
 [...] *Quindi stai con me, con Momo c'é bien savoir faire* (Mwuah)
 Nox, *Zin Zin*, 2025.

Esemplificativo, invece, di un uso ludico-espressivo del plurilinguismo esogeno è *Maliciosa* di ElMatadormc7, brano dalle influenze *reggaeton* commissionato dai giudici come inedito accompagnato da un videoclip ideato dal concorrente¹⁷. Per ricercare un effetto di continuità con il genere musicale originario dei Caraibi, il rapper della provincia di Roma inserisce nel ritornello varie parole spagnole (da notare la chiusura con l'espressione romanesca *ma de che*,¹⁸ con la quale, invece, rimarca ironicamente la propria parlata):

Per te lascio la strada (Strada) e non m'importa *nada* (*Nada*)
 Beviamo sulla spiaggia dalla sera alla *mañana* (*Mañana*)
Malvada e *maliciosa*, *maliciosa* ma de che?
 ElMatadormc7, *Maliciosa*, 2024.

¹⁵ Il verso, scritto in arabo marocchino, è traducibile in italiano come 'bella, bella, dove sei ora'.

¹⁶ Le sillabe finali delle parole in chiusura del verso (*daba* e *Italie*) sono sfruttate *ad-libs* (cfr. Mirabella e Riga 2025) dalla finalità meramente espletiva, indicate tra parentesi in quanto voci secondarie.

¹⁷ Stagione 1, Episodio 6.

¹⁸ L'espressione, col significato di 'ma cosa stai dicendo?', di che cosa parli?' (D'Achille e Giovanardi 2023, s. v. *che*¹) è presente nel titolo del saggio *Bella! Ma de che? Lingua giovanile metropolitana in bocca romana* di Arcangeli (1999).

Infine, si riporta un caso di *code-mixing* fra tre codici diversi, italiano, inglese e dialetto napoletano:

E tu mi dici: “Yah, yah”, fuck roba di marca
 Simmo ‘o futuro on fire, ghetto style, balla la danza
 Balla la danza del ghetto
 Gira te stesso, tocca la testa
 One, two, three
 Tu ‘o ssaje, nun ce vuò veré
 Simmo ‘o futuro now, ce può credere
 Jelecroy, La danza del ghetto, 2024.

Sul parlato della serie

In primo luogo, si riportano tre campioni estratti dal programma considerati rappresentativi dei dialoghi tra i giudici:¹⁹ questi corrispondono, rispettivamente, al giudizio dell’esibizione del concorrente napoletano Christian Revo (sigla CR),²⁰ ai commenti che seguono il *cypher*,²¹ modalità di gara nella quale i partecipanti si alternano sullo stesso palco,²² e al confronto finale fra i tre per decretare il vincitore della seconda edizione:²³

RV Frate sei arrivato al corazón // bella energia / ma poi anche le metriche, il flow // hai spaccato frate bravo
CR grazie Rose
FF Alle prime due barre ho detto “già sentito” / poi non so che cazzo hai fatto / a un certo momento ti sei messo a contare
CR Uno due tre quattro / ah
FF Quella roba lì sei / hai aperto una porta / hai preso la preferenziale / che cazzo hai fatto / hai spaccato tutto
CR Grazie Fibra
FF Fino alla fine
CR Grazie / non è facile

¹⁹ Nei seguenti estratti i nomi sono abbreviati con le sigle G (Geolier), FF (Fabri Fibra) e RV (Rose Villain). Nelle trascrizioni del parlato sono stati applicati i seguenti criteri grafici: barra singola / per una breve pausa nell’enunciato o un cambio di intonazione; barra doppia // per indicare la fine di un enunciato dichiarativo; parentesi uncinate < > per indicare una sovrapposizione di turno. Inoltre, per mantenere continuità con le trascrizioni di Genius dei brani, non è stata indicata graficamente la centralizzazione nelle vocali del dialetto napoletano.

²⁰ Stagione 1, Episodio 3, min. 00:32:21.

²¹ Stagione 1, Episodio 5, min. 00:05:43-00:06:26

²² Nell’hip-hop il *cypher* corrisponde a un’esibizione nella quale i rapper o i ballerini di *breaking* si dispongono in cerchio e a turno si mettono al centro per rappare o ballare.

²³ Stagione 2, Episodio 8, min. 00:48:02.

G Christian

CR Manu

G Mo' ce crire frate?

CR Mo' sì

G Te vogli dicere 'na cosa però // fai sempre di più frà // tu ce l'hai bro // tu in questo momento hai impressionato tutti / pure a me fraterno / anche il pubblico

CR Grazie fraterno / grazie ragazzi veramente grazie a tutti // Napule // Ciao guagliò

FF Fosse veramente per me / li manderei tutti a fanculo // cioè è seria / sei in televisione / stai su Netflix [...] io sò un po' deluso devo esser sincero

RV mi spiace comunque / comunque vedere che devi fare / non so quante barre sono / 8 barre

FF Minchia 8 barre

RV <Come fai a sbagliare?>

G però il loro lavoro di squadra m'è piaciuto proprio assai

F <Quello sì>

G È stato importantissimo

RV Han fatto il balletto

FF Sì quello lì è figo // scegliamone due / mandiamoli alle battle a prendere le mazzate dagli altri perché la battle è questa

FF Nox ha fatto due pezzi con due ritornelli killer ma Cuta ha fatto una cazzo di Nuova Scena due dall'inizio alla fine dove non ha / mollato un attimo // io non ti sto dicendo che Nox ha fatto male ha fatto quattro giri di ritornello / la strofa cortissima e ha ripreso il ritornello

RV <Eh ma questa è la musica moderna è così però / è melodia>

FF però nella strofa / nella strofa concentrati un po' sul rap

G valutiamo più cose / valutiamo l'esibizione / valutiamo la padronanza del palco, la performance, il pezzo, le strofe, valutiamo tutto

FF nuova scena è uno show rap // vince il rap

RV è rarissimo raga fare delle hit / fare delle cose con questo / con un sound così da classifica è una cosa quasi impossibile da trovare

FF non guardare / non guardare la canzone / non vince la canzone

RV Per me vince la canzone

FF Non vince la canzone / vince tutto il percorso perché comunque sia lui ha usato il rap per dire delle cose / generazionali ma che nessuno in questo momento sta dicendo // qual è la Nuova Scena? / quella che fa le hit?

RV Sì

FF No / la nuova la nuova scena è quello che ti lascia di più

G Nox è / introspettivo pure / cioè anzi forse più introspettivo lui che Cuta

RV ma molto di più / ma hai visto come sta Nox sul palco? È una star

FF Su questo ti do ragione

RV Cuta / nonostante io adori Cuta cazzo poteva fare un passettino in più Cuta // una cosa leggermente introspettivina

G Non è Nox / non è il fighetto

FF però è intenso

RV Nox è moderno

FF Cuta quando parte la musica dall'inizio alla fine dico "oh anche stavolta l'ha fatta, anche questa l'ha fatta, anche questa l'ha fatta" e arrivo alla fine che sono proprio sazio di 'ste punchline / quindi questo mi piace

Nel complesso, la lingua dei giudici del programma riflette un parlato neostandard spontaneo e informale. Spiccano una serie di gergalismi della comunicazione giovanile di lunga durata, sia in italiano (*figo, fighetto, frà, frate, raga, spaccare*) sia in inglese (*bro, hit, show, sound, star*). Tipica di un giovanilese ormai “datato” è anche la formula di saluto *bella raga*²⁴ usata da Fabri Fibra e, in linea con i toni e i modi dell'intrattenimento neotelevisivo, diventata un tormentone sul quale gli stessi giudici ironizzano:²⁵

G lo posso fare io una volta?

FF Certo

G bella raaaga [applausi del pubblico] // non è stessa cosa / vai fallo tu fallo tu

FF bella raaaga [applausi del pubblico]²⁶

RV Bella raga [applausi del pubblico]

FF Bella raaaga [applausi del pubblico]²⁷

A conferma di una colloquialità poco sorvegliata è il ricorso frequente ai disfemismi (*cazzo, minchia, fanculo*), largamente tollerati nei *reality show*. Inoltre, a differenza di quanto riscontrato nei brani dei giovani concorrenti, nel parlato degli artisti in giuria la terminologia del rap e dell'hip-hop è ampiamente utilizzata: in particolare, si mettono in evidenza le voci *barre, battle* ‘sfida di rap, scritto o improvvisato’, *flow* ‘flusso ritmico delle parole rappate’, *metriche* e *punchline* ‘rima d'effetto’.

Si noti anche, nel primo campione selezionato, l'uso del dialetto da parte di Geolier e, in seguito, di Christian Revo: il concorrente, infatti, risponde in italiano a Rose Villain e Fabri Fibra e vira verso il napoletano con lessemi quali *fratemo, Napule* e *gagliò* durante e dopo il dialogo con il terzo giudice. Oltre al parlato fortemente marcato sul piano diatopico di Geolier, si mettono in evidenza le battute

²⁴ Massimo Arcangeli (1999, 249) inquadra *bella* come «forma di saluto che si sta sempre più espandendo» nel contesto giovanile romano, affiancandola a *ma de che* nel titolo del saggio. Il giovanilismo ricorre anche nei titoli del volume *In Calabria dicono bella. Indagini sul parlato giovanile di Reggio Calabria* di Maria Silvia Rati (2013) e di Bella cì! *Piccolo glossario di una lingua sbalzonata*, a cura degli studenti di Scienze della comunicazione, informazione, marketing dell'Università LUMSA di Roma (2017, con nuova edizione nel 2019).

²⁵ Addirittura, la prima puntata della seconda stagione è intitolata *Bella raga*.

²⁶ Stagione 2, Episodio 7, min. 00:17:12-00:17:28

²⁷ Stagione 2, Episodio 8, min. 00:13:50-00:13:57

pronunciate dal presentatore Kuma, che, per ricalcare l'approccio comunicativo dei *masters of ceremonies* delle feste hip-hop, aggiunge degli inserti in inglese:

Yeah yeah yeah già lo sapete / la tensione è più che palpabile // this is the cypher / questa è la Nuova Scena²⁸

Ladies and gentlemen / Benvenuti alla semifinale di Nuova Scena [...] finalmente è arrivato il momento dei featuring [...] Let's get ready to rumble²⁹

Milano / Siamo arrivati alle finaaaaals / Andiamo a presentare i nostri pilastri / i nostri giudici di Nuova Scenaaaa // Fabri Fibraaaa / Ge-Ge-Geolier / and / Rose Villaaain³⁰

In aggiunta ai dialoghi, sono stati osservati anche i monologhi dei giudici, trasmessi sullo schermo in forma di voci fuori campo. Seguono tre esempi, tratti dalla puntata che apre la prima stagione, in cui Geolier, Rose Villain e Fabri Fibra presentano le città nelle quali si svolgono le audizioni:³¹

G È 'a vita mia Napoli // Napoli sono le lettere in una frase per la rima / è la base sotto / è il tempo / è il bpm del beat / tutto // queste strade sono il terreno fertile r'o rap // ecco Secondigliano / è 'na periferia ma in fondo Napoli stessa è una periferia // il quartiere ti dà tanto perché ti dà appartenenza // 'a cosa cchiù importante che ti regala è il sogno // se nasci in periferia sogni di andare in centro / ma si nasci 'o centro cosa sogni? // io sono riuscito a dare un'altra chance alla mia vita col rap con la musica e se quello che farò qui servirà a far capire tutto questo ad un altro ragazzo allora sarò anch'io orgoglioso di me stesso

RV Vivo, scrivo e compongo a New York ma sono nata cresciuta a Milano // ogni angolo di questa città traspira musica / ogni strada ricorda che se vuoi fare questo nella vita è qui che ci devi provare / è la città delle case discografiche, delle opportunità e la città dove c'è una scena // è la mia casa / è dove sono cresciuta // io sono una grande lavoratrice / sono una stacanovista / per me la musica non è un gioco // una cosa che mi fa incazzare è quando la gente / non si impegna o / o lo prende come uno scherzo / perché non è uno scherzo / eh / i soldi non sono uno scherzo / il / la fama che ne può derivare non è uno scherzo perché si hanno delle responsabilità / quando vedo un po' di pigrizia io divento matta // la scena rap italiana è prettamente dominata dagli uomini ma se anche porterò una sola donna ai vertici della Nuova Scena avrò fatto centro

FF Per essere un rapper completo non devi semplicemente seguire / un cliché vincente / il cliché vincente già esiste e tu invece devi proporre qualcosa / di tuo // la scena romana l'ho sempre vista molto completa dal punto di vista hip-hop / ci sono i writer / i b-boy che ballano la break / i rapper // se tu arrivi a Roma con la tua roba / per farti accogliere dai

²⁸ Stagione 1, Episodio 5, min. 00:02:01-00:02:26.

²⁹ Stagione 1, Episodio 7, min. 00:15:18-00:15:27; 00:15:49-00:15:51; 00:16:03-00:16:06.

³⁰ Stagione 2, Episodio 8, min. 00:12:21-00:13:26.

³¹ Stagione 1, Episodio 1, min. 00:03:35-00:04:51; 00:14:39-00:15:45; 00:24:17-00:25:25. Corsivo mio per mettere in evidenza le parti in dialetto.

romani devi essere molto originale / e devi portare qualcosa che gli altri non hanno // Roma è stato il teatro del mio battesimo musicale // avevo circa vent'anni / ricordo di essere partiti in macchina con altre persone senza neanche sapere dove avrei dormito / tutto perché volevo cantare qui / al Circolo degli Artisti

Per quanto il parlato degli estratti sia più controllato rispetto agli scambi dialogici sopra esaminati, risulta anch'esso decisamente informale. Vi sono momenti di esitazione, resi evidenti da riempitivi di pausa sonori, cambi di progetto e ripetizioni ravvicinate («non si impegna o / o lo prende come uno *scherzo* / perché non è uno *scherzo* / eh / i soldi non sono uno *scherzo* / il / la fama che ne può derivare non è uno *scherzo*»); inoltre, spiccano i riferimenti deittici spaziali ai luoghi che, nel frattempo, compaiono sullo schermo («ecco Secondigliano», «ogni angolo di questa città traspira musica [...] è qui che ci devi provare», «tutto perché volevo cantare qui»). In linea con i dialoghi, il lessico è ricco di gergalismi dell'hip-hop, prevalentemente concentrati nel discorso di Fabri Fibra: *base* 'strumentale' e il corrispettivo angloamericano *beat*, *b-boy* 'ballerino di breaking', *break* 'abbreviazione di *breaking* o *break-dance*, *writer* 'chi fa graffiti' e le voci *hip-hop*, *rap* e *rapper*. Nel parlato di Geolier si riscontra ancora l'oscillazione, per lo più intra-frasale, tra italiano e napoletano.

Sulla lingua e testualità "social"

Oggetto di indagine della terza direttrice di analisi linguistica, focalizzata sulla campagna promozionale del programma sulle piattaforme sociali, è stato il profilo TikTok *Netflix Italia*.³² i contenuti caricati su di esso, raccolti nelle *playlist* intitolate *Nuova Scena*³³ e *Nuova Scena 2*³⁴ e spesso ricondivisi su Instagram e Facebook, sono rispettivamente 209 e 196. Si tratta principalmente di video tratti dagli episodi, registrati dietro le quinte o contenenti le reazioni di giudici e concorrenti mentre rivedono le puntate (sulla scorta del format della *video-reaction*, particolarmente

³² <https://www.tiktok.com/@netflixit? t=ZN-90bcoA2ci50& r=1>.

³³ <https://vm.tiktok.com/ZNH7EGTyb4yGA-sajLN/>.

³⁴ <https://vm.tiktok.com/ZNH7EGnhJMtws-D9vR5/>.

diffuso su YouTube), accompagnati da brevi didascalie corredate dalla sequenza, sempre uguale, di *hashtags*: *#davedere #nuovascena #serietv #netflixitalia #Rap #fabrifibra #geolier #rosevillain*.

Com'è tipico della testualità dei meme,³⁵ sono state riscontrate citazioni e allusioni a ipotesti ben noti nella cultura di massa; per esempio, nelle seguenti due didascalie i riferimenti sono rispettivamente al videogioco giapponese Pokémon, da cui la formula «è apparso un [nome del Pokémon] selvatico», e al film *Spiderman* (2002) di Sam Raimi, di cui è ripresa la frase tradotta in italiano «da grandi poteri derivano grandi responsabilità», pronunciata da Ben Parker (zio dell'Uomo Ragno) e diventata il motto del supereroe:

Parte 23 | è apparso un Camilway selvatico

Parte 44 | da grandi flow derivano grandi responsabilità Amon

Oltre al sopra citato *flow*, sono state individuate varie voci dell'hip-hop quali *freestyle battle*, *barre* e *dissare* (da *to diss* 'insultare qualcuno nel testo di una canzone rap'):³⁶

Parte 86 | Il gioco si fa duro: iniziano le *freestyle battle*.³⁷

Parte 117 | Scrivete nei commenti le *barre* di Cuta e Amon

Parte 122 | Camil e Cuta decisamente troppo cattivi per *dissarsi* gentilmente

Nelle didascalie non mancano poi tratti dialettali (precisamente del napoletano, del romanesco e del crotonese, negli esempi che seguono), impiegati in riferimento alle esibizioni di Kid Lost, Spampy (originario di Roma) e Camilway:

Parte 23 | A quanto pare *fratm @kidlost_real ha sfunnat* veramente

Parte 61 | Nuovo mantra: *nun se molla un c4zzo*³⁸

Parte 71 | Quindi per corrompere Geolier basta *nu poco di 'nduja*

³⁵ Sulla lingua e la testualità dei meme si vedano almeno: Fiorentino 2019; de Fazio e Ortolano 2023; Vaccaro 2024.

³⁶ Corsivo mio in questo esempio e in quelli a seguire per mettere in evidenza i fenomeni linguistici notati.

³⁷ Si noti l'assenza del punto fermo nella maggior parte delle didascalie.

³⁸ Da notare l'uso del numero 4, corrispondente della lettera *a* nell'alfabeto leet, per censurare il disfemismo.

La comunicazione *social* si rivolge in maniera mirata al pubblico più giovane, inserendo numerosi neologismi e giovanilismi, fra i quali: *baddie*;³⁹ *droppare* (da *to drop*);⁴⁰ *in para* (riduzione di ‘paranoia’);⁴¹ l’avverbio *letteralmente* usato come intensificatore, in analogia con l’inglese *literally*.

Parte 45 | Abbiamo trovato la baddie della Nuova Scena

Parte 91 | I bambini hanno droppato LA domanda. Trovate il video completo sul canale YouTube di Netflix Italia

Parte 109 | Ci credete che Cuta era in para a fare il feat con Gemitaiz?

Parte 183 | Hanno LETTERALMENTE spaccato tutto. Nuova Scena - Rhythm + Flow Italia è ora disponibile con i primi 4 episodi

Inoltre, vi sono riferimenti a meme particolarmente recenti, come *ragazzo nel chill* (parziale traduzione di *chill guy*, qui al plurale)⁴² o *POV* (‘point of view’),⁴³ sigla che precede il testo per definire il punto di vista di chi ha girato il video o scattato la foto:

Parte 126 | *POV*: sei rimasto chiuso con i giudici in camerino mentre decidono chi vincerà Nuova Scena 2. Per scoprirlo, appuntamento alle 21, solo su Netflix.

Parte 179 | Nox e Flykush sono due *ragazzi nel chill*

Infine, si segnala l’uso delle emoticon per alludere ai diversi atteggiamenti dei concorrenti, in questo caso sfidanti durante la fase della *battle*:

Parte 18 | I bro sul palco 🤔🤔
i bro che si incontrano 🤔🤔

Considerazioni finali

Tirando le somme, le tre dimensioni prese in esame risultano accomunate da vari tratti ricorrenti. I testi musicali dei concorrenti rispecchiano pienamente le tendenze linguistiche tipiche della scena rap contemporanea, dalla gergalità,

³⁹ Cfr. Cristalli 2025.

⁴⁰ Cfr. Ambrogio e Casalegno 2004 (s. v. *droppare*); de Fazio e Ortolano 2023, 14-15.

⁴¹ *Para* è già in Ambrogio e Casalegno 2004.

⁴² Cfr. Gallo 2024.

⁴³ Cfr. Vaccaro 2024, 397.

giovanile e tradizionale, al diffuso plurilinguismo; in linea con tali specificità è anche il parlato di giudici e partecipanti, a riprova di un insieme di tratti linguistici condivisi che si estende oltre la dimensione strettamente musicale, contrassegnando anche l'oralità dell'*in-group*, ormai pluri-generazionale, del rap italiano; le stesse caratteristiche sono riprese e rielaborate nei contenuti diffusi su TikTok, secondo le logiche della brevità, dell'ironia e della testualità 'memetica' proprie dei *social network*, rafforzando l'effetto di circolazione e riconoscibilità del linguaggio in uso nel programma. Nel complesso, *Nuova Scena* rappresenta un caso significativo di crossmedialità linguistica, in cui strategie espressive comuni si adattano ai diversi canali comunicativi coinvolti, contribuendo a ridefinire il rapporto tra lingua parlata, scrittura creativa e piattaforme digitali; in questa prospettiva, il rap si conferma un ambito privilegiato di osservazione e analisi dei processi di innovazione in corso nell'italiano contemporaneo.

Bibliografia

- Addazi, Giulia, Poroli, Fabio (2019), «Basta la metà». *Osservazioni sulla lingua della trap italiana*, in Benedetta Aldinucci, Cèlia Nadal, Giuseppe Caruso, Matteo La Grassa, Eugenio Salvatore e Valentina Carbonara (a cura di), *Parola – Una nozione unica per una ricerca multidisciplinare*, Siena, Università per Stranieri di Siena, pp. 213-223.
- Alemanni, Cesare (2019), *Rap. Una storia, due Americhe*, Roma, minimum fax.
- Alfieri, Gabriella, Bonomi, Ilaria (2014), *Lingua italiana e televisione*, Roma, Carocci (1^a ed. 2012).
- Alfonzetti, Giovanna (2010), *Commutazione di codice*, in Raffaele Simone (a cura di), *Enciclopedia dell'italiano*, vol. I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 236-238.
- Alfonzetti, Giovanna (2017), *Dal code switching al polylinguaging*, Ispica, Kromato Edizioni.
- Ambrogio, Renzo, Casalegno, Giovanni (2004), *Scrostati Gaggio! Dizionario storico dei linguaggi giovanili*, Torino, Utet.
- Antonelli, Giuseppe (2010), *Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato*, Bologna, Il Mulino.
- Arcangeli, Massimo (1999), Bella! Ma de che? *Lingua giovanile metropolitana in bocca romana*, in Maurizio Dardano, Paolo D'Achille, Claudio Giovanardi e Antonia G. Mocciano, *Roma e il suo territorio. Lingua, dialetto e società*, Roma, Bulzoni, pp. 249-266.
- Bellone, Luca (2024), "Non studio, non lavoro, non guardo la tv". *Lessico e retorica del disagio giovanile nella canzone alternativa italiana. Parte II – Gli anni Novanta*, in Luca Bellone, Laura Bonato e Elena Madrussan (a cura di), *It's (not) only rock 'n' roll. ON AIR*, Torino, Università di Torino (Dipartimento di lingue, letterature straniere, culture moderne), pp. 81-103.
- Bertini Malgarini, Patrizia, Caria, Marzia (a cura di) (2023, 1^a ed. 2017), *Bella cì! Piccolo glossario di una lingua sbalconata*, Alghero, Edicions de l'Alguer.
- Bertollini, Adriano (2020), *Hate speech e rap*, «Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio», vol. XIV, n. 1, pp. 47-59.
- Chang, Jeff (2005), *Can't Stop, Won't Stop. A History of the Hip-Hop Generation*, New York, St. Martin's Press, 2005.
- D'Achille, Paolo, Giovanardi, Claudio (2023), *Vocabolario del romanesco contemporaneo. Le parole del dialetto e dell'italiano di Roma*, con la collaborazione di Kevin De Vecchis, Roma, Newton Compton.
- de Fazio, Debora, Ortolano, Pierluigi (2023), *La lingua dei meme*, Roma, Carocci.

- di Valvasone, Luisa (2022), *“Mi sogno in un posto in cui mi sopporto”*. *Indagini semantiche e lessicali dall’album X2 di Sick Luke*, in Annalisa Nesi, *L’italiano e i giovani. Come scusa? Non ti followo*, Firenze, Accademia della Crusca, pp. 91-108.
- di Valvasone, Luisa (2023), *Maranza, un vecchio giovanilismo*, «Italiano digitale», vol. XXVI, n. 3 (luglio-settembre), pp. 155-161.
- Ferrari, Jacopo (2018), *La lingua dei rapper figli dell’immigrazione in Italia*, «Lingue e culture dei media», n. 2.1, pp. 155-172.
- Fiorentino, Giuliana (2019), *I meme digitali: scritte esposte sul web*, «LId’O – Lingua italiana d’oggi», vol. 16, pp. 117-140.
- Gargiulo, Marco (2005), *Fenomeni di antagonismo culturale, politico e linguistico nel linguaggio del rap in Italia e in Europa*, in Iørn Korzen (a cura di), *Lingua, cultura e intercultura: l’italiano e le altre lingue*, Atti del VIII convegno SILFI, Società internazionale di linguistica e filologia italiana (Copenaghen, 22-26 giugno 2004), Copenaghen, Samfundslitteratur Press, pp. 99-110.
- Gargiulo, Marco (2007), *Rap in Sardegna: Mistilinguismo e ricerca di identità nella lingua delle tribù giovanili*, in Serge Vanvolsem, Stefania Marzo, Manuela Caniato e Gigliola Mavolo (a cura di), *Identità e diversità nella lingua e nella letteratura italiana*, vol. I, Atti del XVIII congresso dell’A.I.S.L.L.I. (Lovanio, Louvain La Neuve, Anversa, Bruxelles 16/19 luglio 2003), Firenze, Cesati, pp. 83-98.
- Gargiulo, Marco (2023), *L’italiano è anche... Sport, tv e cinema*, Firenze, Cesati.
- Grimaldi, Mirko (2006), *Parole antiche in suoni moderni. L’uso del dialetto salentino nella musica giovanile hiphop*, in Gianna Marcato (a cura di), *Giovani, Lingue e dialetti*, Atti del convegno (Sappada/Plodn, 29 giugno-3 luglio 2005), Padova, Unipress, pp. 425-431.
- Keyes, Cheryl L. (2002), *Rap Music and Street Consciousness*, Chicago, University of Illinois Press.
- Martari, Yahis (2008), *«Di madre in figlio»*. *L’italiano di Maria De Filippi*, «LId’O – Lingua italiana d’oggi», n. 5, pp. 241-263.
- Mauroni, Elisabetta (2016), *La lingua della televisione*, in Ilaria Bonomi e Silvia Morgana (a cura di), *La lingua italiana e i mass media*, Roma, Carocci, pp. 81-116.
- Mirabella, Matteo (2024), *Ambiguità semantica e formale nel rap italiano: la punchline tra scrittura e improvvisazione orale*, in Giuseppe Paternostro e Vincenzo Pinello (a cura di), *Teoria e pratica del testo. Grammatica, nuovi media, didattica e letteratura*, Palermo, Palermo University Press, pp. 67-84.
- Mirabella, Matteo, Riga, Andrea (2025), *«Siamo figli dello skrrrt»*. *Sugli elementi fonosimbolici della musica rap italiana contemporanea*, in Giulia Ferrara, Sara Iacona, Marco Mulone, Federico Piccolo e Silvia Quasimodo (a cura di), *Parole, cose, simboli. Tra antiche e nuove rappresentazioni del reale*, Palermo, Palermo University Press, pp. 395-405.

- Moretti, Bruno, Paccagnella, Ivano (2011), *Mistilinguismo*, in Raffaele Simone (a cura di), *Enciclopedia dell'italiano*, vol. II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 893-897.
- Paternostro, Giuseppe, Capitummino, Eugenia (2023), *La lingua della canzone italiana*, Firenze, Cesati.
- Petrocchi, Stefano, Pizzoli, Lucilla, Poggiogalli, Danilo, Telve, Stefano (1996), *Potere alla parola. L'hip-hop italiano*, in Accademia degli Scrausi (a cura di), *Versi rock. La lingua della canzone italiana degli anni '80 e '90*, Milano, Rizzoli, pp. 245-356.
- Rati, Maria Silvia (2013) *In Calabria dicono bella. Indagini sul parlato giovanile di Reggio Calabria*, Roma, SER.
- Regis, Riccardo (2005), *Appunti grammaticali sull'enunciazione mistilingue*, München, Lincom Europa.
- Rose, Tricia (1994), *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Middletown, Wesleyan University Press.
- Samu, Borbala (2024), *Insegnare la pragmatica in italiano L2 con le canzoni (t)rap. Il linguaggio scortese dal dissing alla didattica*, «Rassegna Italiana di Linguistica Applicata» 1, pp. 71-92.
- Scholz, Arno (1998), *Neo-standard e variazione diafasica nella canzone italiana degli anni Novanta*, Frankfurt am Main, Peter Lang.
- Scholz, Arno (2005), *Subcultura e lingua giovanile in Italia. Hip-hop e dintorni*, Roma, Aracne.
- Sottile, Roberto (2018), *Dialecto e canzone. Uno sguardo sulla Sicilia di oggi*, Firenze, Cesati.
- Sottile, Roberto (2020), *L'uso del dialetto nella canzone. Studi, tendenze, prospettive di ricerca*, in Lorenzo Coveri e Pierangela Diadori (a cura di), *L'italiano lungo le vie della musica: la canzone*, Firenze, Cesati, pp. 15-22.
- Vaccaro, Giulio (2024), «Come dice...» *Fraasi (più o meno) d'autore tra citazione, pseudocitazione e memizzazione*, «Lingue Linguaggi», n. 61, pp. 381-401.
- Zukar, Paola (2021), *Rap. Una storia italiana*, Milano, Baldini&Castoldi (1^a ed. 2017).

Sitografia

- Amenta, Daniela (2015), *Talent show*, in *Enciclopedia Italiana - IX Appendice*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/talent-show_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/talent-show_(Enciclopedia-Italiana)/) (ultimo accesso 28 agosto 2025).

Bellone, Luca, Cozzitorto, Francesca (2025), *Anglicismi e slang. Dall'hip-hop alla trap: l'evoluzione degli anglicismi nel rap italiano*, in Annibale Gagliani, Rachel Grasso e Matteo Mirabella (a cura di), *La lingua del rap italiano: parole chiave e nuove prospettive*, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/la-lingua-del-rap-italiano/anglicismi-e-slang.html (ultimo accesso 3 settembre 2025).

Cristalli, Beatrice (2025), *Baddie*, in Annibale Gagliani, Rachel Grasso e Matteo Mirabella (a cura di), *La lingua del rap italiano: parole chiave e nuove prospettive*, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/la-lingua-del-rap-italiano/baddie.html (ultimo accesso 6 settembre 2025).

Gallo, Giovanna (2024), *Il significato del meme "Just a chill guy" che sta spopolando su TikTok*, «Cosmopolitan» (30 novembre 2024) (<https://www.cosmopolitan.com/it/lifestyle/a62984105/just-a-chill-guy-meme-cane/>) (ultimo accesso 10 settembre 2025).

Genius, www.genius.com (ultimo accesso 6 settembre 2025).

Netflix Italia, <https://www.tiktok.com/@netflixit? t=ZN-90bcoA2ci50& r=1> (ultimo accesso 26 settembre 2025).

Playlist Nuova Scena, <https://vm.tiktok.com/ZNH7EGTyb4yGA-sajLN/> (ultimo accesso 26 settembre 2025).

Playlist Nuova Scena 2, <https://vm.tiktok.com/ZNH7EGnhjMtws-D9vR5/> (ultimo accesso 26 settembre 2025).

Nota biografica

Matteo Mirabella è dottorando in Studi Umanistici (curriculum linguistico) presso l'Università di Palermo, con un progetto dedicato alla narrazione nel rap italiano. I suoi interessi di ricerca vertono sull'italiano della canzone e dei mass media (con una particolare attenzione rivolta al linguaggio giovanile) e sulla lingua letteraria fra Ottocento e Novecento. Nel 2025 ha curato insieme ad Annibale Gagliani e Rachel Grasso lo speciale di «Lingua Italiana» dell'Enciclopedia Treccani *La lingua del rap italiano: parole chiave e nuove prospettive*.

matteo.mirabella@unipa.it

Come citare questo articolo

Mirabella, Matteo (2025), *Rap e talent show. Osservazioni linguistiche su nuova scena – rhythm + flow italia*, «Scritture Migranti», a cura di Valentina Carbonara, Daniele Comberiati, Chiara Mengozzi, Borbala Samu, n. 19, pp. 61-82.

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.

“CASA MIA O CASA TUA”?
LE PIATTAFORME E L’IDENTITÀ PERFORMATA DALLA E NELLA TRAP
IN ITALIA

Mattia Zanotti

La trap italiana costituisce un osservatorio privilegiato per comprendere come, nello spazio digitale, si costruiscano e si rappresentino identità culturali complesse. Questo studio indaga le rappresentazioni intermediali dell’italianità nella trap contemporanea, con particolare attenzione ai modi in cui artisti e comunità performano simboli, linguaggi e codici culturali sulle piattaforme social. L’analisi si concentra sull’uso creativo del vocabolario legato all’“italianità” – in chiave espressiva, simbolica o ironica – come dispositivo identitario e come forma di partecipazione discorsiva. La metodologia adottata si basa sui *digital methods*, applicati al brano *Casa mia* di Ghali (2024) e ai contenuti ed esso correlati pubblicati su YouTube e TikTok. Videoclip, *caption*, commenti e altre forme di interazione digitale vengono letti come spazi di produzione e circolazione di immaginari legati alla periferia urbana, alla marginalità e alla performatività del sé. L’obiettivo è mostrare come la trap, attraverso una estetica visiva e sonora fortemente intermediale, articoli nuove narrazioni dell’italianità, spesso sospese tra locale e globale, autenticità e spettacolarizzazione. Integrando gli studi sulle piattaforme con quelli sulla *popular music*, la ricerca mette in evidenza il ruolo delle piattaforme digitali non solo come canali di distribuzione, ma come ambienti mediali attivi, capaci di modellare e orientare la costruzione dei significati culturali.

Parole chiave

Trap; Piattaforme; Interdisciplinarietà; TikTok; YouTube; Rimediazione; Metodi Digitali.

“CASA MIA O CASA TUA”?
PLATFORMS AND THE PERFORMED IDENTITY OF AND WITHIN ITALIAN TRAP

Italian trap music offers a privileged vantage point for understanding how complex cultural identities are constructed and represented within digital environments. This study examines the intermedial representations of “Italianità” in contemporary trap, with particular attention to the ways in which artists and online communities perform symbols, languages, and cultural codes on social platforms. The analysis focuses on the creative use of vocabulary associated with “Italianità” – whether expressive, symbolic, or ironic – as both an identity-building device and a form of discursive participation. The methodological approach is grounded in digital methods, applied to Ghali’s 2024 track *Casa mia* and to the related content published on YouTube and TikTok. Music videos, captions, comments, and other forms of digital interaction are interpreted as spaces for producing and circulating imaginaries tied to urban peripheries, marginality, and self-performativity. The aim is to show how trap, through a strongly intermedial visual and sonic aesthetics, articulates new narratives of Italianità, often positioned between the local and the global, authenticity and spectacle. By bringing together platform studies and popular music studies, the research highlights the role of digital platforms not merely as channels of distribution, but as active media environments capable of shaping and directing the construction of cultural meaning.

Keywords

Trap; Platform; Interdisciplinarity; TikTok; YouTube; Rimediation; Digital Methods.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/23792>

“CASA MIA O CASA TUA”?
LE PIATTAFORME E L’IDENTITÀ PERFORMATA DALLA E NELLA
TRAP IN ITALIA

Mattia Zanotti

Introduzione

Del perché avvicinare la trap (in questo modo)

La trap italiana offre un osservatorio privilegiato per comprendere le modalità attraverso cui, nello spazio digitale, si costruiscono e si rappresentano oggi identità culturali complesse. Essa sembra poter descrivere «formazioni di compromesso, che parlano non di antagonismi già declinati in forma compiuta nella società, bensì di una loro possibilità, o meglio, del loro manifestarsi in un terreno immaginario, quello della popular music» (Bianchi e Dal Lago 2017, 12). In linea con questa prospettiva, si tende spesso a pensare che la *popular music* «compia innanzitutto un’opera di dissimulazione dei rapporti sociali, che sia uno strumento per renderli opachi o incomprensibili» (Ivi, 13). Tuttavia, il caso della trap consente di leggere questa dinamica in modo più articolato, come un continuo scambio tra adesione e resistenza. Da questo punto di vista, la trap si caratterizza per una forte ambivalenza interna, «dove l’adesione di larga parte dei suoi circuiti a meccanismi di disciplinamento e sussunzione del fenomeno a logiche di valorizzazione capitalista convive con la capacità di tali circuiti di conservare parziale autonomia e controllo sul processo produttivo e contenutistico» (Fedele 2024, 16). Il pubblico, infatti, non è soltanto destinatario ma parte attiva nella diffusione e produzione del genere, soprattutto attraverso i *social network* (Marino e Tomatis 2019; Giorgi e Zanotti 2024). Ne deriva uno specifico rapporto tra la possibile ascesa dell’artista e la comunità che lo sostiene, legato alla forza della narrazione e dell’immaginario condiviso: quanto più tale immaginario è percepito come autentico, tanto maggiore è la possibilità di riconoscimento e affermazione. La trap italiana lega così la propria diffusione alla capacità di fornire una forma di espressione collettiva, immediata e

non mediata, delle condizioni sociali e delle aspirazioni della Generazione Z – in particolare tra i giovani appartenenti alle classi medie e basse, spesso di origine migrante (Cuzzocrea e Benasso 2020; Belotti 2021). Nell'apparente riproduzione degli ideali dominanti del tardo capitalismo – materialismo, competizione, successo individuale –, la trap non si limita a una dissimulazione o anestetizzazione del sociale, ma, come la *popular music* americana analizzata da Bianchi e Dal Lago (2017), propone una rappresentazione trasfigurata dei suoi sintomi. Essa svolge una funzione di mediazione ideologica, fornendo un senso di appartenenza che, se non è risulta più essere di classe, è quantomeno esistenziale (Fedele 2024, 80-82).

L'immaginario trap richiama così sentimenti di estraneità, esclusione e impossibilità di piena partecipazione politica, sociale, economica e culturale – una condizione insieme rivendicata e subita, fondata su caratteristiche percepite come ascritte. In questa rappresentazione trovano un riferimento ampio categorie sociali diverse, accomunate da esperienze di marginalità, oppressione e precarizzazione del sé, tratti distintivi dell'epoca contemporanea (*Ibidem*). L'immaginario trap, dunque, oltrepassa i confini del “ghetto”: l'identificazione con una condizione di intrappolamento – all'origine stessa del termine *trap* – dà luogo a soggettività di minoranza eterogenee che si relazionano ai modelli dominanti e si esprimono attraverso la musica. Questo articolo vuole quindi analizzare le rappresentazioni intermediali dell'italianità nella trap contemporanea, con particolare attenzione ai modi in cui artisti e comunità performano simboli, linguaggi e codici culturali attraverso le piattaforme social. L'indagine si concentra sull'uso del vocabolario legato all'“italianità” – in chiave espressiva, simbolica o ironica – come elemento di costruzione identitaria e di partecipazione discorsiva. La metodologia adottata si fonda sui *digital methods* (Rogers 2013), strumenti modulari che sfruttando i metodi integrati nei dispositivi dominanti online per riutilizzarli nella ricerca sociale e culturale, applicati all'analisi di contenuti diffusi su YouTube e TikTok: contenuti generati da utenti, *caption*, commenti e altre forme di interazione digitale sono osservati come spazi di produzione e diffusione di immaginari legati alla periferia urbana, alla marginalità e alla performatività del sé.

L'analisi si articola attorno ad alcuni nuclei fondamentali, oltre a quelli già enunciati: l'analisi delle piattaforme digitali, intese come ambienti mediali che modellano ricezione e circolazione; e l'analisi dei contenuti presenti, presentati e condivise su queste. Questi elementi si intrecciano nel tentativo di mostrare come la trap diventi un terreno di costruzione, negoziazione e spettacolarizzazione dell'identità nazionale.

Unendo gli studi sulle piattaforme e quelli sulla *popular music*, la ricerca mette in luce il ruolo delle piattaforme digitali non solo come canali di distribuzione, ma come ambienti mediali attivi nella definizione di significati culturali. Seguendo la lettura di Ferreira, riletta nella funzionale sintesi di Fedele, si può sostenere che la trap incarni «una forma di arte di esistenza più che di resistenza» (Fedele 2024, 78) e che proprio «nella capacità di rappresentazione di mondi di vita risieda il suo carattere emancipatorio» (Ivi, 82).

La trap in Italia e sulle piattaforme

In Italia, gran parte della produzione trap è sviluppata e performata da giovani di seconda generazione che, attraverso musica e parole, raccontano la propria condizione, scardinando stereotipi e rivendicando presenza e diritti. Come osserva Filippi, «questi artist□ raccontano della propria forma di vita e della propria condizione, scardinando stereotipi e rivendicando la propria presenza e i propri diritti [...] sulle narrazioni che essi propongono rispetto ai diritti di cittadinanza e ai processi di stigmatizzazione, esclusione e razzializzazione che subiscono» (Filippi 2024, 147).

In questa prospettiva, è utile richiamare il concetto di “network passivi” formulato da Asef Bayat (2010), ovvero relazioni tacite che vanno a crearsi tra individui atomizzati, stabilite attraverso l'identificazione delle loro comunanze direttamente sui *social network*, in questo caso. Questi *network* permettono alle persone di riconoscersi come parte di uno stesso gruppo sociale attraverso pratiche di consumo che portano alla costruzione di identità e nuove norme culturali. Tale prospettiva illumina un tratto specifico del potenziale emancipatorio della trap: l'immaginario e la narrazione dei *trapper*, quando percepiti come autentici da un

gruppo sociale o generazionale, danno origine a processi di auto-comprensione identitaria ma anche di etero-riconoscimento, aprendo a forme di solidarietà immaginate e di resistenza condivisa. La trap mette così in scena, consapevolmente o meno, forme di deprivazione che, pur filtrate attraverso esperienze individuali, richiamano condizioni comuni a molteplici soggettività. Tale rappresentazione può essere letta come dispositivo di coesione e di significazione collettiva, in cui il vissuto personale si traduce in esperienza condivisa.

Dal punto di vista estetico, la trap si distingue da altri generi per la sua struttura evocativa e frammentaria: «vi è meno story-telling rispetto al rap, e le strofe seguono un andamento sincopato, senza un esplicito legame tematico, proponendo suggestioni di significato piuttosto che narrazioni lineari» (Conti 2020, 265). La ripetizione diventa un elemento semantico e strutturale: «le parole si ripetono come un cerchio di senso, e il cuore del brano risiede spesso nel ritornello, mentre le strofe rappresentano un elemento accessorio» (*Ibidem*). Lo stesso vale per la dimensione visiva: «i videoclip trap non mirano a raccontare storie coerenti, ma propongono flash e mescolanze di significato, con colori brillanti e riferimenti tribali [...]; le scritte sovrapposte alle immagini, colorate e graficamente d'impatto, riprendono i codici comunicativi del web e della pubblicità, fondendo suono e immagine in un'unica architettura mediale» (Conti 2020, 265). In questo contesto, «il consumo di beni di lusso è spesso contestualizzato in spazi liminali tra ghetto e città» (*Ivi*, 266), rivelando l'ambivalenza simbolica del genere tra aspirazione e critica. Come osservano Giorgi e Zanotti (2024), è possibile osservare come il valore identitario della trap possa essere espresso e condiviso «attraverso le piattaforme digitali dedicate al consumo musicale» (*Ivi*, 226). Essa diviene così uno strumento espressivo di valori e istanze culturali generazionali (Cuzzocrea e Benasso 2020), in un contesto in cui «i media svolgono un ruolo fondamentale nella costruzione di identità sociali e nella razionalizzazione delle esperienze» (Giorgi e Zanotti 2024, 231; Vittadini *et al.* 2013). Secondo il lavoro di analisi elaborato da Giorgi e Zanotti «la musica trap contribuisce alla costruzione e all'espressione di uno spirito generazionale degli utenti» (Giorgi e Zanotti 2024, 250) e, quindi, «diventa uno

strumento attraverso cui condividere esperienze, comprendere la realtà e negoziare la propria identità all'interno della cultura partecipativa promossa dalle logiche delle piattaforme digitali» (*Ivi*, 253).

Parte Uno – Soggettività liminari, marziane e diasporiche per narrare l'Italia

Al centro di questo capitolo si colloca l'ipotesi che le narrazioni proposte dagli artisti trap di seconda generazione rappresentino una forma di racconto politico delle soggettività contemporanee. Questi artisti rivendicano infatti la sincerità delle proprie biografie, rivendicando quella *realness* che, fin dalle origini, costituisce uno dei valori fondativi della cultura rap e hip hop da cui la trap, chiaramente, deriva (Scholz 2004; Bazin 2019). Raccontare la propria vita, la propria periferia, le disuguaglianze e le strategie di sopravvivenza, l'esperienza carceraria o quella migratoria diventa così un gesto di affermazione identitaria e, al tempo stesso, una pratica di autorappresentazione politica (Filippi 2024, 154).

In questo quadro, la posizione liminale rispetto al paese d'origine dei genitori e all'esperienza italiana si manifesta nelle sonorità, nei linguaggi e nei testi, dove l'identità si costruisce nella tensione tra appartenenze plurali e spesso contrastanti (*Ibidem*). Tale condizione si radica in un'intersezione tra classe ed etnia che definisce non solo la produzione musicale, ma anche la capacità comunicativa e rappresentativa di questi artisti all'interno della società italiana (*Ivi*, 166). A tal proposito, è necessario rileggere tre figure di artisti differenti fra loro che, seppur non propriamente – o non unicamente – definibili trap, conservano punti di tangenza con il genere e sono utili a delineare il *framework* dell'italianità qui preso in esame: Ghali, Baby Gang e Mahmood. Ghali, lungo il suo percorso, ha progressivamente assunto una postura pubblica e politica, culminata in gesti simbolici come l'acquisto della nave poi donata a Mediterranea. Baby Gang, al contrario, rappresenta una forma di *infra-politica* (Scott 2006): un insieme di pratiche e discorsi agiti dai “senza potere”, che pur non riconosciuti come esplicitamente politici, costituiscono forme di resistenza. Le loro traiettorie divergono sul piano

della visibilità e del linguaggio, ma convergono nel rendere pubblica una condizione di marginalità condivisa. La loro comunanza biografica e simbolica consente, come nota Filippi, di leggere la loro espressione non come alternativa, ma come articolazione complementare di un medesimo orizzonte politico esperienziale (Filippi, 167 e ss.). L'enorme successo di entrambi si spiega anche attraverso la riconoscibilità che i pubblici individuano nelle loro narrazioni. Essa opera su un doppio registro: da un lato, produce immedesimazione per chi vive condizioni di esclusione o razzializzazione; dall'altro, si allinea con l'etica neoliberale del nostro tempo, in cui il riscatto individuale e l'imprenditorialità di sé (Dardot e Laval 2013; Boltanski e Chiappello 2014) si fondono con l'immaginario del successo trap. Le biografie dei due artisti mostrano come la trap possa farsi racconto di sé e, insieme, sguardo collettivo su un'identità nazionale in trasformazione. Entrambi incarnano un'autenticità radicata nella tensione tra appartenenza ed esclusione, tra desiderio di integrazione e rivendicazione di differenza. Questa autenticità struttura le loro biografie e le colloca in uno spazio di frontiera – al tempo stesso interno ed esterno rispetto all'Italia contemporanea. Come osservano Cuzzocrea e Benasso (2020) e Belotti (2021), la trap si configura come una forma di espressione collettiva delle condizioni sociali e aspirazionali della Generazione Z, in particolare di coloro che provengono da contesti subalterni o migratori. In questa cornice va inserito il “caso Mahmood”, definito come «un esempio significativo di cortocircuito, condensazione e rifrazione di molteplici conflitti discorsivi e tensioni interpretative» (Barra *et al.* 2019, 329). Mahmood rappresenta il punto d'incontro tra dimensione diasporica, mediazione pop e costruzione mediale dell'identità nazionale. Come scrivono Barra e i suoi colleghi, la figura di Mahmood consente di osservare «il ruolo delle forme musicali, della televisione di intrattenimento e dei linguaggi mediali contemporanei nei processi di produzione e riarticolazione discorsiva dell'identità nazionale – culturale, territoriale, etnica e perfino razziale – in rapporto a un'alterità genericamente definita nel discorso politico dominante» (*ivi*, 330). Attraverso i media, questi processi generano nuove rappresentazioni identitarie, trasformando i giovani artisti di seconda generazione in figure simboliche della

contemporaneità italiana (*ibidem*). Mahmood “funziona” – scrivono gli autori – proprio perché riesce a portare alla luce, in una forma accessibile e immediata, temi complessi come la cittadinanza, l’identità razziale e di genere, i rapporti familiari e le nuove geografie sociali (*ivi*, 337). È così che egli diventa «l’ultimo e più visibile caso di un filone crescente di artisti italiani – soprattutto nel campo hip hop – che affrontano tematiche migratorie, di alterità, sradicamento e razzismo». Le traiettorie professionali di Mahmood, Ghali e Baby Gang delineano, come osservano Cuzzocrea e Benasso, «una parabola di mobilità accelerata» (2020, 350), in cui la marginalità diventa motore di innovazione e visibilità.

Anche sul piano estetico, la trap contribuisce a ridefinire i codici della rappresentazione. Come osserva Conti, «il genere trap si impone sulla scena come qualcosa di distinto rispetto al rap precedente, caratterizzato non solo da nuove sonorità ma anche da contenuti che rimandano a un universo semantico innovativo» (2020, 260). Il successo nella trap, scrive ancora Conti, «arriva relativamente presto, e l’improvvisa disponibilità di denaro accentua la dimensione ostentativa; i trapper sono artisti individualisti, non rappresentano la coesione del gruppo o del quartiere svantaggiato» (*ivi*, 261). Tale dimensione si riverbera anche sul piano visivo, i videoclip trap «sono costruiti su effetti speciali dai colori accesi, distorsioni geometriche e atmosfere iperreali, abitate da trapper che si muovono come cartoni animati» (*ivi*, 263). Questa estetica eccessiva, artificiale e marziana costituisce la traduzione visiva della soggettività diasporica: un immaginario che si muove tra ostentazione e dislocamento, tra ironia e affermazione, tra alienità e desiderio di appartenenza.

In questo senso, le soggettività trap – liminari, diasporiche, marziane – non si limitano a rappresentare un’Italia altra, ma mettono in scena il modo in cui l’Italia contemporanea si percepisce, si riscrive e si immagina attraverso di esse.

Parte Due – La concretezza: “Casa mia” di Ghali

Il brano presentato da Ghali alla 74^a edizione del Festival di Sanremo, ovvero, *Casa mia*, rappresenta un osservatorio privilegiato per interrogare le connessioni tra trap e costruzione discorsiva dell’italianità – il brano non verrà analizzato nelle sue componenti musicali o nelle sue caratteristiche testuali e stilistiche, ma piuttosto nelle sue rimediazioni sulle piattaforme digitali. Il concetto di “casa”, che emerge tanto dal testo quanto dalla biografia dell’artista milanese, assume la forma di un dispositivo identitario che articola, allo stesso tempo, appartenenza e distanza, radicamento e precarietà. Nel brano, la casa non è solo luogo fisico o simbolico, ma un campo di tensione: tra inclusione ed esclusione, tra il desiderio di riconoscimento e la consapevolezza di un’appartenenza continuamente negoziata. In questo senso, *Casa mia* può essere letta come una riflessione sullo statuto instabile dell’identità nazionale, che si costruisce non per adesione ma per attrito, nei margini e nelle soglie del discorso pubblico.

La ricezione del brano – analizzata tramite i dati ricavabili da YouTube e TikTok – rende evidente come le sue immagini e le sue parole vengano riappropriati da soggettività caratterizzate da condizioni liminali, che utilizzano la piattaforma per affermare visibilità, legittimità e appartenenza. Ad esempio, su TikTok, il brano sezionato dagli utenti diviene uno spazio collettivo di risonanza, un lessico condiviso che traduce in forme vernacolari di discorso pubblico le tensioni dell’italianità contemporanea. In questa prospettiva, il vocabolario nazionale perde rigidità e si trasforma in uno strumento espressivo fluido, in grado di ospitare voci plurali e di funzionare come spazio di negoziazione identitaria. *Casa mia* mostra così come la trap si configuri non soltanto come linguaggio musicale, ma come luogo di mediazione, dove temi biografici e rappresentazioni collettive si intrecciano per dare forma a nuovi immaginari sociali.

In tal senso è utile riportare quanto osserva Valentina Fedele, «la fluidità musicale, stilistica e narrativa della trap ha spinto alcune analisi a considerare la non sussistenza di legami organici con mondi sociali e generazionali tali da poterla intendere come una vera e propria alternativa simbolica alle dinamiche sociali cui si

riferisce» (2024, 69). Proprio questa apparente mancanza di legame diretto con un orizzonte politico o generazionale definito costituisce, tuttavia, la forza del genere: la capacità di rappresentare i sintomi del sociale attraverso trasfigurazioni simboliche, anziché per mezzo di un realismo esplicito. Seguendo la prospettiva proposta da Bianchi e Dal Lago (2017), è possibile leggere la trap come dispositivo ideologico e sintomatico. Gli autori sostengono che un'analisi attenta delle forme espressive della *popular music* americana mostri un panorama «problematico e sfrangiato, in cui i sintomi del sociale non vengono nascosti ma trasfigurati nel testo musicale». In questo senso la *popular music*, sostengono sempre Bianchi e Dal Lago, «funziona come forma di mediazione ideologica di un'appartenenza di classe, un meccanismo attraverso cui la classe lavoratrice auto-rappresenta e auto-comprende – e insieme trasfigura – la posizione che occupa nella società» (*Ivi*, 13).

In questa chiave, *Casa mia* può essere interpretata come rappresentazione inconscia del modo in cui un'appartenenza sociale e culturale prende forma nell'immaginario collettivo. La “casa” di Ghali non rispecchia un'appartenenza preesistente: la costruisce, la mette in scena, la traduce in linguaggio condiviso. Ciò viene maggiormente rinforzato dalla ricezione e dalla rimediazione operata dagli utenti per mezzo delle piattaforme *social*. Per analizzare il brano e le sue rimediazioni piattaformaizzate diviene necessario «saper guardare alle forme simboliche della classe indipendentemente dalla loro capacità di legarsi direttamente a un progetto politico di trasformazione» (Bianchi e Dal Lago 2017, 16). Applicando questo principio alla trap, si può sostenere che la sua potenza critica non risieda nella proposta di un'alternativa politica esplicita, ma nella capacità di dare visibilità a forme di vita e di appartenenza altrimenti escluse dal discorso pubblico *mainstream*.

Casa mia, in questo senso, non racconta solo un luogo, ma il diritto di nominarlo. È una canzone che parla di radici precarie, di comunità intermittenti, di desiderio di stabilità e di movimento. Il gesto di Ghali – portare sul palco dell'Ariston una canzone che reinterpreta il linguaggio dell'appartenenza da un punto di vista diasporico e affettivo – rende visibile ciò che spesso rimane implicito:

l'idea che la “casa”, oggi, sia meno un'eredità che un processo, meno un luogo che una negoziazione continua di senso e appartenenza.

Parte Tre – Le piattaforme come ambienti mediali: metodi digitali e micromaterialità della trap

Il contesto: ambienti e le piattaforme

Lo studio della trap italiana nelle piattaforme digitali richiede metodologie capaci di cogliere la natura interattiva, frammentaria e partecipativa dei suoi contenuti. In questo quadro, i *digital methods* (Rogers 2013) – definibili attraverso la formula «the methods of the medium» (Ivi, 1) – si rivelano strumenti essenziali per osservare la trap non soltanto come repertorio musicale, ma come flusso di interazioni, pratiche e immaginari condivisi. L'analisi dei contenuti, delle *caption*, dei commenti e delle pratiche vernacolari consente di leggere la trap come spazio di produzione culturale, in cui estetica sonora e partecipazione sociale si intrecciano. Come hanno osservato Giorgi e Zanutti (2024, 251), la categorizzazione algoritmica operata dalle piattaforme, combinata con le tracce digitali lasciate dagli utenti, promuove una concettualizzazione della trap che non si fonda su criteri strettamente musicali, bensì sulla prossimità generazionale e sociale tra artisti e il comportamento aggregato di utenti: su Spotify, la trap si configura come una categoria relazionale, plasmata dalle reti di raccomandazione e dai comportamenti d'ascolto che producono comunità implicite. Su TikTok, invece, il valore identitario della trap deriva dalla capacità del genere di adattarsi alle *affordances* della piattaforma, che favoriscono la *spreadability* (Jenkins 2013) e la reinterpretazione creativa dei contenuti. La trap diventa la base sonora di pratiche vernacolari memetiche – *lip sync*, *remix* – che trasformano i brani in vettori di riconoscimento, visibilità e autoaffermazione. In questo senso, come osservano ancora Giorgi e Zanutti, la

musica trap su TikTok si fa linguaggio collettivo, traducendo l'esperienza sonora in forme quotidiane di rappresentazione del sé.

Le piattaforme non vanno quindi intese come meri canali di distribuzione, ma come veri e propri ambienti mediali, in cui le logiche di produzione, circolazione e ricezione della trap si fondono (Marino e Tomatis 2019; Cuzzocrea e Benasso 2020) e laboratori privilegiati per analizzare questo genere musicale. TikTok si presenta come uno spazio di riappropriazione e di viralità, in cui le soggettività liminali utilizzano la diffusione memetica per affermare presenza e riconoscimento. *Casa mia* di Ghali ne rappresenta un caso emblematico: la piattaforma agisce come laboratorio di risignificazione, in cui frammenti testuali e sonori vengono rielaborati in chiave identitaria. YouTube, al contrario, assume il ruolo di archivio audiovisivo e discorsivo, dove videoclip, *caption* e commenti diventano spazi di negoziazione simbolica e partecipazione collettiva. La piattaforma non si limita a veicolare prodotti culturali, ma contribuisce attivamente alla costruzione di identità sociali e alla razionalizzazione dell'esperienza musicale, dando forma a un tessuto di interazioni che estende e risemantizza i contenuti trap. Dal punto di vista teorico, questa prospettiva si ricollega a quanto osservano Christopher Haworth e Georgina Born, secondo cui la musica contemporanea è sempre più inscritta in un assemblaggio di mediazioni non solo sonore – discorsive, materiali e sociali – che compongono un vero e proprio *assemblage musicale* (2022). Le piattaforme digitali rendono visibili questi elementi, poiché ciascun gesto – un commento, un algoritmo, un remix – diventa parte integrante della forma mediale della musica. I metodi digitali, in questa prospettiva, permettono di analizzare tanto la componente aurale e formale del brano, quanto le sue dimensioni discorsive e relazionali, offrendo una visione più complessa della musica come fenomeno mediato.

Come mostrato da Zanotti (2020; 2023; 2025), la combinazione tra strumenti computazionali e analisi qualitativa consente di restituire questa stratificazione di livelli: la trap appare così come un insieme di pratiche sonore e sociali, estetiche e algoritmiche, che si alimentano a vicenda. Tale approccio consente di leggere la

musica in accresciuto coinvolgimento con le sue materialità espansive, caratterizzato da una capacità intensificata di intertestualità e intermedialità (Haworth e Born 2022). Osservare la trap attraverso le piattaforme significa dunque riconoscerne la dimensione situata, la sua capacità di farsi discorso e forma di mediazione ideologica. Le forme simboliche vanno comprese non per la loro immediatezza politica, ma per la loro funzione rappresentativa (Bianchi e Dal Lago 2017): esse traducono in linguaggio le contraddizioni sociali che le attraversano. Allo stesso modo, la trap diffusa nelle piattaforme non è semplice intrattenimento, ma una sintesi delle tensioni che animano la società giovanile e urbana contemporanea. Le piattaforme, con le loro logiche di raccomandazione, commento e diffusione, possono così diventare laboratori di costruzione dell'immaginario. Esse producono forme di appartenenza fluide, fondate su algoritmi e affinità, ma capaci di restituire esperienze concrete di identificazione e di partecipazione. In questo senso, la musica trap non rappresenta soltanto un genere, ma un linguaggio culturale che attraversa media e soggettività, restituendo in forma nuova la percezione dell'Italia contemporanea.

L'oggetto: pratiche mediali e italianità

YouTube si configura come archivio audiovisivo e discorsivo, in cui videoclip, *caption* e commenti diventano spazi di negoziazione simbolica e di partecipazione. Le piattaforme, quindi, non si limitano a veicolare prodotti culturali, ma contribuiscono attivamente alla costruzione di identità sociali, generando un tessuto di interazioni che estende e risemantizza i contenuti trap.

L'analisi dei commenti al video di *Casa mia* di Ghali su YouTube evidenzia come le piattaforme diventino spazi di negoziazione discorsiva. Tramite YouTube Data Tools, un tool accademico e non commerciale curato e creato da Bernhard Rieder, ricercatore facente parte della Digital Methods Initiative dell'Università di Amsterdam (UvA) è stato possibile recuperare tutti i commenti legati al video del brano di Ghali e, successivamente, elaborarli tramite Voyant Tools – uno strumento web per la lettura e l'analisi di testi. La *wordcloud* (Figura 1) mostra la ricorrenza all'interno del corpus di termini come *canzone*, *Ghali*, *casa*, *Sanremo*, insieme agli

aggettivi *verde* e *blu*, che non solo rinviano direttamente al testo del brano, ma si caricano di una semantica cromatica legata all'italianità e ai simboli della bandiera nazionale. La centralità della parola *casa* si intreccia inoltre con espressioni di riconoscimento e appartenenza (*bravo, vincere, grazie*), a dimostrazione di come il brano sia percepito come veicolo identitario condiviso. Parallelamente, il *word tree* incentrato sul lemma “casa” (Figura 2) evidenzia collegamenti semantici con *Bangladesh, arab, politica*, aprendo il campo a una dimensione diasporica e transnazionale. L'idea di casa diventa così polisemica: da un lato si radica nel contesto nazionale, dall'altro accoglie la pluralità delle appartenenze diasporiche. Questa tensione tra nazionale e transnazionale, resa visibile dall'analisi dei commenti digitali, conferma il ruolo delle piattaforme come ambienti in cui la trap non solo circola, ma viene continuamente risemantizzata dai pubblici in chiave identitaria.



Figura 1 - Word Cloud – generata tramite Voyant Tool – contenente i cinquanta termini maggiormente utilizzati nel corpus dei commenti di YouTube legati al brano "Casa mia" di Ghali (2024).

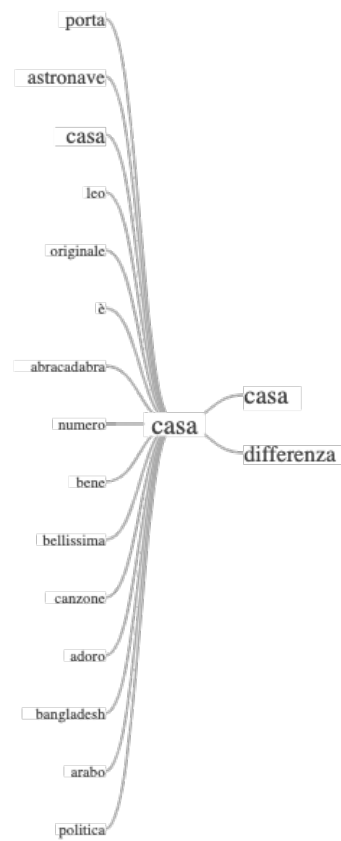


Figura 2 - Figura 1 - Word Tree – generata tramite Voyant Tool – a partire dal termine "casa" sulla base del corpus dei commenti di YouTube legati al brano "Casa mia" di Ghali (2024).

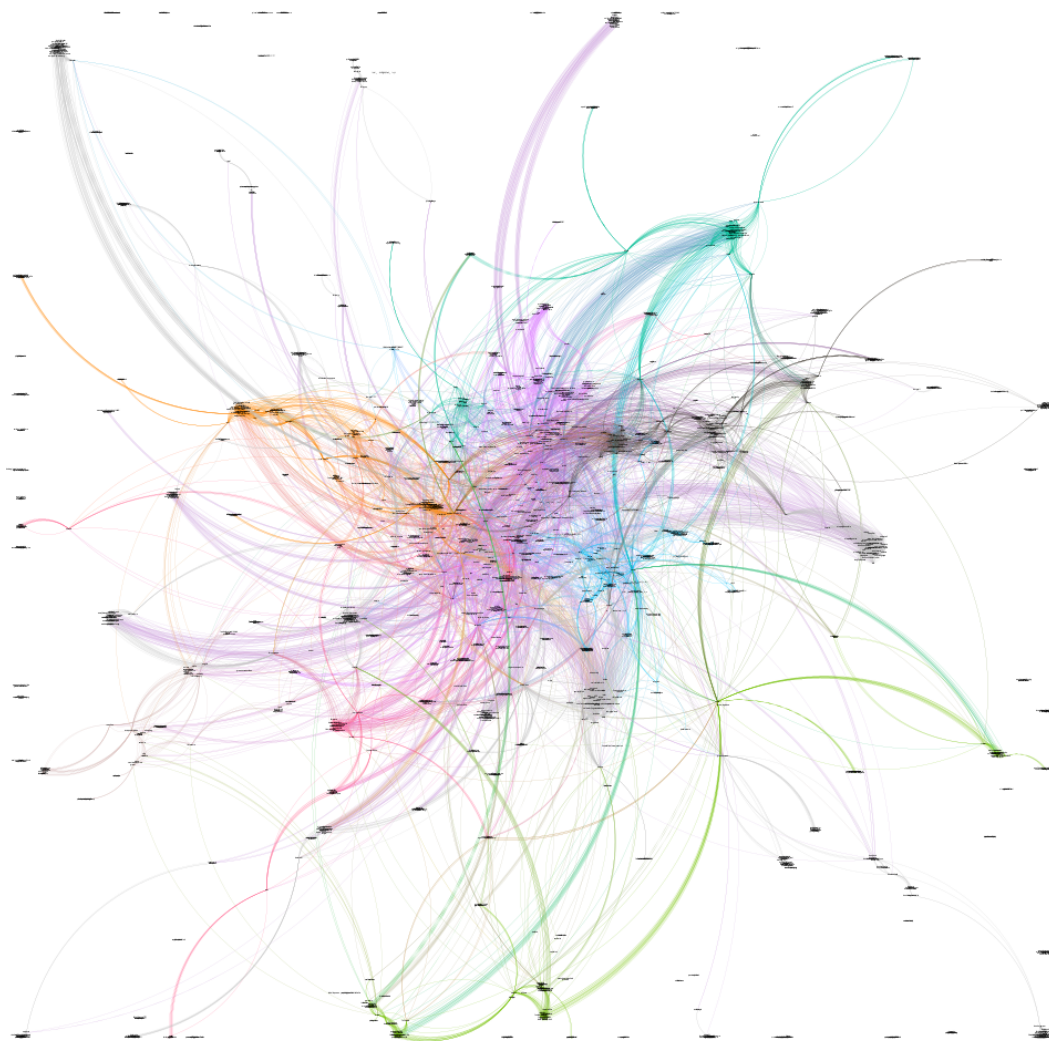


Figura 3 – Grafo legato alla presenza di Co-hashtag legato ai brani caratterizzati dal Sound ID "casa mia" su TikTok.

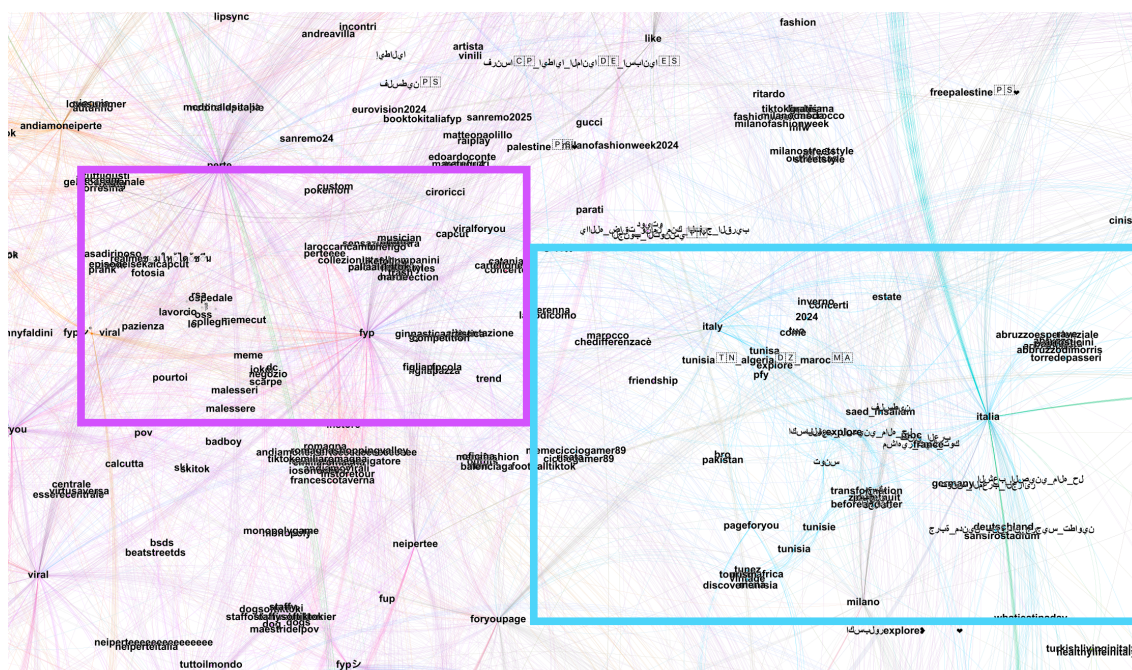


Figura 4 - Dettaglio del grafo legato alla presenza di Co-hashtag legato ai brani caratterizzati dal Sound ID "casa mia" su TikTok.

L'analisi degli hashtag utilizzati dagli utenti nella creazione dei loro contenuti (UGC) su TikTok, costruito a partire dal *Sound ID* – codice identificativo di un singolo brano, di una porzione di traccia o di un suono con il quale sincronizzare contenuti video – di *Casa mia*, rivela la formazione di reti relazionali complesse tra hashtag e pratiche discorsive. Su questa piattaforma, infatti, è possibile approfondire il posizionamento degli utenti rispetto al sound ID, andando ad analizzare gli hashtag compresenti nei UGC (User Generated Content) che sfruttano un preciso suono. Gli hashtag costituiscono, come scrivono Omena ed il suo gruppo di ricerca (2020), formazioni sociotecniche, indicatori di senso e strumenti di aggregazione in rete. La rete relazionale (Figura 3), realizzata in Gephi – un *software open source* per analizzare le reti relazionali, su dati raccolti da Zeeuschumer, ed elaborati da 4CAT¹ –, mostra

¹ Per brevità non verranno fornite definizioni esaustive degli strumenti utilizzati nell'elaborazione dell'articolo; si offre invece una sintetica descrizione dei principali. YouTube Data Tools (YTDT) consente, invece, inserendo l'ID – l'identificativo univoco di uno o più video o di un intero canale YouTube – di estrarre diverse tipologie di informazioni e metadati utili all'analisi. Gephi è un software open source per l'analisi e la visualizzazione di reti. Zeeuschumer è un'estensione del browser che consente la raccolta automatica di dati tramite funzioni di "scrolling and scraping". 4CAT – Capture and Analysis Toolkit è una vera e propria cassetta degli attrezzi per l'analisi di diverse tipologie di dati: permette di raccogliere informazioni da fonti eterogenee e di esplorarle attraverso moduli analitici integrati.

la complessità delle reti di compresenza tra gli hashtag di contenuti associati al *Sound ID* di *Casa mia*. Si notano cluster distinti ma interconnessi: il principale sembra orientato alle *affordances* della piattaforma (#fyp, #viral, #perte), segnalando il tentativo degli utenti di sfruttare un suono di tendenza per far guadagnare di viralità ai loro contenuti. Altri sono legati alla dimensione culturale e geografica (#italia, #tunisia, #marocco, #palestina). Ed è interessante notare come quest'ultimo cluster venga a formarsi proprio in relazione ad un brano come *Casa mia*.

In questa complessità è possibile rileggere, nel dettaglio, le due aree evidenziate (in viola e in azzurro) corrispondono rispettivamente a pratiche di autopromozione e tendenza e a spazi discorsivi diasporici e mediterranei (Figura 4). Il brano di Ghali diventa così un nodo translocale che collega linguaggi, identità e culture, mostrando come la viralità possa trasformarsi in forma di riappropriazione politica e affettiva. La musica trap agisce come medium di traduzione tra la dimensione popolare e quella globale, tra algoritmi e soggettività, tra estetica e politica. In questa prospettiva, la visualizzazione dei dati non è semplice illustrazione, ma parte integrante del processo interpretativo: i grafi rivelano come la musica circoli, venga risignificata e si radichi in un immaginario collettivo che attraversa confini linguistici e geografici. Attraverso queste tracce visive e testuali, la trap italiana mostra la propria intermedialità culturale: un intreccio di suoni, parole e gesti digitali che, più che rappresentare l'Italia, la costruiscono – ogni volta – nel dialogo continuo tra piattaforme, corpi e algoritmi.

Outro – Conclusioni: Trap, Intermedialità e Italia

La trap italiana si distingue per un'estetica intermediale che fonde elementi sonori e visivi in forme frammentarie e spettacolari. Rispetto al rap, riduce la componente narrativa lineare, privilegiando la ripetizione, l'associazione semantica e il *refrain* come elementi strutturali centrali (Zhang 2017). Tale pratica non rappresenta un semplice esercizio stilistico, ma punta ad essere – anche se inconsapevolmente – un linguaggio esistenziale. È utile ribadire quanto osservato da

Ferreira (2016), ovverosia, la capacità della trap d'essere arte di esistenza più che di resistenza: una forma di affermazione individuale che trasforma la vulnerabilità in estetica e la marginalità in visibilità. Allo stesso tempo, come ricorda Kaluŋa (2018), è proprio nella rappresentazione delle condizioni precarie e subalterne che risiede il potenziale emancipatorio del genere, capace di costruire processi di riconoscimento reciproco e di generare soggettività collettive. L'immaginario trap non si esaurisce dunque nella spettacolarizzazione del consumo o dell'eccesso, ma apre alla possibilità di riconoscere l'altro come parte di una stessa comunità affettiva e sociale, in linea con ciò che Bayat (2010) definisce *network passivi*: comunicazioni tacite e diffuse attraverso le quali gli individui marginali riconoscono le proprie comunanze nello spazio pubblico e mediale.

In questo senso, la trap italiana mette in scena una tensione costante tra marginalità e mainstream, tra periferia e centro, tra autenticità e spettacolo. Come nota Valentina Fedele, «la trap, rappresentando in forma non mediata l'universo di giovani di classe medio-bassa, delle periferie urbane, spesso diasporici, ne rileva più o meno consapevolmente le condizioni di esclusione educativa, formativa e lavorativa, la precarizzazione dei percorsi esistenziali, l'asfissia dell'immobilità sociale, la frustrazione delle aspirazioni personali e familiari, restituendo inevitabilmente fratture e antagonismi sociali, pur senza riferirvisi in modo diretto né costruire una vera alternativa simbolica» (Fedele 2024, 71).

Emerge, quindi, come la trap italiana funzioni come un laboratorio identitario e simbolico. Essa restituisce, in forma estetica e discorsiva, le fratture e le aspirazioni della società contemporanea, articolando nuove narrazioni di italianità che oscillano tra radicamento locale e proiezione globale, autenticità e spettacolarizzazione, esclusione e possibilità emancipatorie. Come conclude Fedele, «il potenziale emancipatorio della trap sarebbe da ricercarsi nella creazione stessa di un'estetica e di un immaginario in cui le marginalità prodotte dal tardo capitalismo possono riconoscersi» (2024, 71). In questa capacità di coniugare auto-rappresentazione e mediazione, quotidianità e spettacolo, risiede la forza più profonda della trap italiana.

Bibliografia

- Barra, Luca, Manzoli, Giacomo, Santoro, Marco, Solaroli, Marco (2019), *Un marziano all'Ariston. Mahmood tra televisione, musica, politica e identità*, «Studi culturali», vol. 16, n. 2, pp. 329-343.
- Bazin, Héloïse (2019), *L'autenticité dans le rap français contemporain*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- Beccanulli, Angela Antonia, Biraghi, Simona, Gambetti, Rossella (2020), *Migrant Consumers, Celebrity Culture e Tecnosocialità*, «Micro & Macro Marketing», vol. 29, n. 2, pp. 251-273. DOI: <https://doi.org/10.1431/97320>.
- Belotti, Enrico (2021), «*Il cavallo di Troia con dentro gli altri*»: *diseguaglianza socio-spaziale, marginalizzazione scolastica e lavoro nell'opera di Marracash*, «Tracce urbane», vol. 10, pp. 195-207.
- Belloni, Giulia, Boschetti, Luca (2021), «*Avessimo avuto i soldi, magari, mi comprerei una tuta più bella*». *Oltre l'immagine stereotipata e la narrazione mediatica di luoghi e persone*, «Tracce urbane», vol. 10, pp. 168-193.
- Benasso, Stefano, Benvegna, Luca (a cura di) (2024), *Trap! Suoni, segni e soggettività nella scena italiana*, Aprilia, Novalogos.
- Bianchi, Paolo, Dal Lago, Marco (2017), *It's Five O'Clock Somewhere. Note su classe, ideologia e identità nella popular music*, s.l., s.e.
- Boltanski, Luc, Chiappello, Ève (2014), *Le nouvel esprit du capitalisme* [1999], Paris, Gallimard.
- Conti, Umberto (2020), *Urban Youth in Transformation: Considerations for a Sociology of Trap Subculture*, «Italian Sociological Review», vol. 10, n. 2, pp. 257-270.
- Crawford, Claire B. (2021), *Dreams from the Trap: Trap Music as a Site of Liberation*, «Social Science Quarterly», vol. 102, n. 1, pp. 1-7. DOI: <https://doi.org/10.1111/ssqu.13085>.
- Cuzzocrea, Valentina, Benasso, Stefano (2020), *Fatti strada e fatti furbo: generazione Z, musica trap e influencer*, «Studi culturali», vol. 17, n. 3, pp. 427-448. DOI: <https://doi.org/10.1405/99452>.
- Dardot, Pierre, Laval, Christian (2013), *La nuova ragione del mondo. Critica della razionalità neoliberista*, Roma, DeriveApprodi.
- Dell'Agnese, Elena (2019), *Musica (popolare) e spazi urbani: una introduzione*, «Rivista geografica italiana», vol. 126, n. 4, pp. 7-19.
- Fedele, Valentina (2024), *Per certe persone sarà un salvagente. Immaginari auto-comprensivi e potenziale emancipatorio della trap italiana*, in Stefano Benasso, Luca Benvegna (a cura di), *Trap! Suoni, segni e soggettività nella scena italiana*, Aprilia, Novalogos, pp. 69-91.

- Ferrari, Jacopo (2018), *La lingua dei rapper figli dell'immigrazione in Italia*, «Lingue e culture dei media», vol. II, n. 1, pp. 155-172. DOI: <https://doi.org/10.13130/2532-1803/10309>.
- Ferreira, Vítor Sérgio (2016), *Aesthetics of Youth Scenes: From Arts of Resistance to Arts of Existence*, «Young», vol. 24, n. 1, pp. 66-81. DOI: <https://doi.org/10.1177/1103308815595520>.
- Filippi, Davide (2024), *A me fra non mi stava bene, che io non avevo e tu averi. La musica trap delle seconde generazioni tra autodeterminazione e identità liminali*, in Stefano Benasso, Luca Benvegna (a cura di), *Trap! Suoni, segni e soggettività nella scena italiana*, Aprilia, Novalogos, pp. 144-169.
- Giorgi, Giulia, Zanotti, Mattia (2024), “Non ci pentiremo da vecchi perché saremo ricchi per sempre”, in Stefano Benasso, Luca Benvegna (a cura di), *Trap! Suoni, segni e soggettività nella scena italiana*, Aprilia, Novalogos, pp. 224-257.
- Giubilaro, Chiara, Pecorelli, Valeria (2019), *El nost Milan: il rap dei “nuovi italiani”, tra riappropriazioni urbane e rivendicazioni identitarie*, «Rivista geografica italiana», vol. 126, n. 4, pp. 21-42.
- Haworth, Christopher, Born, Georgina (2022), *Music and Digital Media: A Planetary Anthropology*, London, UCL Press.
- Jenkins, Henry (2013), *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*, New York, New York University Press.
- Kaluža, Jakub (2018), *Reality of Trap: Trap Music and Its Emancipatory Potential*, «IAFOR Journal of Media, Communication & Film», vol. 5, n. 1, pp. 7-23.
- Magaudda, Paolo (2009), *Il rischio di dilapidare un capitale (sottoculturale). Processi di istituzionalizzazione e conflitti culturali nel «campo» della musica indipendente in Italia*, in Marco Santoro (a cura di), *La cultura come capitale. Consumi, produzioni, politiche, identità*, Bologna, Il Mulino, pp. 117-140.
- Magaudda, Paolo, Spaziant, Lucio (2022), *Lo studio delle sottoculture musicali: sguardi disciplinari, trasformazioni sociali, mutamenti estetici*, «Studi culturali», vol. 19, n. 1, pp. 73-90.
- Marino, Gabriele, Tomatis, Jacopo (2019), “«Non sono stato me stesso mai»: rappresentazione, autenticità e racconto del sé nelle digital identities dei trap boys italiani”, «La valle dell’Eden», vol. 35, pp. 93-102.
- Molinari, Nicola, Borreani, Federico (2021), *Note di ricerca sul rapporto tra musica, spazio e violenza nella scena trap di Torino Nord*, «Tracce urbane», vol. 10, pp. 58-86.
- Molinari, Nicola, Borreani, Federico (2024), *Dal quartiere degradato alla Torino magique. A Qualitative Analysis of the Imaginaries and Territories of the North Turin Trap Scene*, «Etnografia e ricerca qualitativa», vol. 17, n. 1, pp. 45-70. DOI: <https://doi.org/10.3240/113461>.

- Peppeoni, 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. DOI: <https://doi.org/10.54103/2532-1803/24885>.
- Peeters, Stijn e Hagen, Sal, The 4CAT Capture and Analysis Toolkit: A Modular Tool for Transparent and Traceable Social Media Research, «Computational Communication Research», vol. 4, n. 2, 2022, p. 571.
- Rogers, Richard (2013), *Digital Methods*, Cambridge (MA), MIT Press.
- Santoro, Marco, Solaroli, Marco (2007), *Authors and Rappers: Italian Hip Hop and the Shifting Boundaries of Canzone d'Autore*, «Popular Music», vol. 26, n. 3, pp. 463-488.
- Scholz, Anne-Marie (2004), *From Fidelity to History: Film Adaptation as Cultural Events in the Twentieth Century*, Oxford, Berghahn Books.
- Scott, James C. (2006), *Forms of Domination and the Hidden Transcript*, New Haven, Yale University Press.
- Spaziante, Lucio (2008), *La musica popolare e gli studi culturali*, in Cristina Demaria e Siri Nergaard (a cura di), *Studi culturali. Temi e prospettive a confronto*, Milano, McGraw-Hill, pp. 255-291.
- Tosoni, Simone (2021), *Italowave. I nuovi studi accademici delle subculture spettacolari in Italia*, «Studi culturali», vol. 18, n. 3, pp. 520-530.
- Vittadini, Nicoletta, et al. (2013), *Crossmedia. Le nuove narrazioni*, Milano, Vita e Pensiero.
- Woodman, Dan (2018), *Gender and Generations: Using a Generational Framework to Rethink Continuity and Change in the Gender Order*, «About Gender», vol. 7, n. 13, pp. 1-25.
- Zanotti, Mattia (2020), *Codes with Consequences*, tesi di laurea magistrale, Università di Pavia.
- Zanotti, Mattia (2023), *Spotify for Musicologists*, relazione presentata alla conferenza IASPM-IT “Giovani_Fuori_Classe”, Università di Torino.
- Zanotti, Mattia (2025), *Processi di piattaformaizzazione nella produzione intermediale della popular music: micromaterialità, metodi digitali e immaginari musicali*, tesi di dottorato, Università di Pavia.
- Zhang, Zhen (2017), *Trap Aesthetics and Global Hip-Hop: Repetition and Affect in the Digital Era*, «Popular Music Studies Journal», vol. 29, n. 3, pp. 301-317.

Sitografia

Digital Methods Initiative, 4CAT: Capture and Analysis Toolkit, <https://www.digitalmethods.net/Dmi/Tool4CAT>.

Digital Methods Initiative, Zeeschuimer: Bulk Scraping and Analysis for Web Forums, <https://github.com/digitalmethodsinitiative/zeeschuimer>.

Voyant Tools, Voyant Tools: Text Analysis Suite, <https://voyant-tools.org/>.

Nota biografica

Mattia Zanotti è musicologo e assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Milano. Le sue ricerche si concentrano sulle trasformazioni della popular music nell'ecosistema digitale, con particolare attenzione alle piattaforme di *streaming*. Attraverso l'uso di metodi digitali e un approccio teorico ai media, studia come gli ambienti online generino nuove forme di mediazione, risemantizzazione e circolazione della musica. Si occupa inoltre di media residuali, in particolare della musica a stampa italiana del primo Novecento, mettendo in luce continuità e discontinuità nelle logiche culturali della mediazione musicale.

mattia_zanotti@hotmail.it

Come citare questo articolo

Zanotti, Mattia (2025), *“Casa mia o casa tua”? Le piattaforme e l'identità performata dalla e nella trap in Italia*, «Scritture Migranti», a cura di Valentina Carbonara, Daniele Comberiati, Chiara Mengozzi, Borbala Samu, n. 19, pp. 83-107.

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.

RAP/TRAP/(NEO)MELODICA/URBAN.
TECNOLOGIE DEL SUONO E IDENTITÀ CULTURALE NEL SUD URBANO CONTEMPORANEO

Simona Frasca, Luca De Gregorio

L'articolo esplora la trap napoletana come fenomeno estetico, sociale e tecnologico, analizzandone i legami con la tradizione neomelodica e con la cultura globale dell'hip hop. Attraverso un approccio interdisciplinare che intreccia musicologia, etnografia, studi culturali e pratiche di produzione digitale, il contributo indaga la costruzione di un'identità sonora "da Sud", in cui la melodia e il dialetto agiscono come dispositivi di autenticità e appartenenza. La trap partenopea emerge così come laboratorio di ibridazione, in cui la voce si fa strumento e segno, e il beat diventa archivio acustico del presente. Le testimonianze dirette di artisti come 'Nto, Nicola Siciliano e Vale Lambo mostrano come la tecnologia, lungi dall'essere semplice mezzo, si configuri come agente culturale e produttore di senso. Il risultato è una nuova geografia affettiva della canzone napoletana, che fonde la dimensione orale con quella digitale, l'intimità melodica con la ruvidezza del suono trap, ridefinendo i confini tra autenticità e artificio, locale e globale.

Parole chiave

Trap/Neomelodico; Napoli; Identità sonora; Cultura digitale; Autenticità.

RAP/TRAP/(NEO)MELODIC/URBAN.
SOUND TECHNOLOGIES AND CULTURAL IDENTITY IN THE CONTEMPORARY URBAN SOUTH

This article examines Neapolitan trap as an aesthetic, social, and technological phenomenon, focusing on its relationship with both the neomelodic tradition and the global culture of hip hop. Through an interdisciplinary approach combining musicology, ethnography, cultural studies, and digital production practices, the essay investigates the construction of a "Southern" sonic identity in which melody and dialect operate as devices of authenticity and belonging. Neapolitan trap emerges as a site of hybridization where the voice becomes both instrument and sign, and the beat functions as an acoustic archive of the present. The direct testimonies of artists such as 'Nto, Nicola Siciliano, and Vale Lambo reveal how technology, far from being a mere tool, acts as a cultural agent and producer of meaning. The result is a new affective geography of Neapolitan song—one that fuses oral and digital dimensions, melodic intimacy and the roughness of trap sound—thus redefining the boundaries between authenticity and artifice, the local and the global.

Keywords

Trap/Neomelodic; Naples; Sonic identity; Digital culture; Authenticity.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/23794>

RAP/TRAP/(NEO)MELODICA/URBAN

TECNOLOGIE DEL SUONO E IDENTITÀ CULTURALE NEL SUD URBANO CONTEMPORANEO

Simona Frasca, Luca De Gregorio¹

Qualche riflessione introduttiva

Nella macroarea dell'hip hop, tra i sottogeneri riconducibili a questa cultura, si è affermata la musica trap, tanto da soppiantare il rap tout court, o almeno sfumarne i contorni, ed essere considerata come genere a sé stante. Dal punto di vista musicale, il segreto del successo, per così dire, sembra risiedere nella preponderanza dell'elemento melodico. Prima dell'affermazione della trap, infatti, le linee melodiche vocali appaiono relegate agli incisi, se non addirittura assenti, e in ogni caso si tratta di inserti sotto forma di collaborazione (*featuring*) o di campionamenti citazionistici spesso affidati a cantanti o band di estrazione pop. Celebre resta il caso di *I'll Be Missing You*, la canzone tributo del 1997, che campiona il riff di chitarra di *Every Breath You Take* dei Police, interpretata da Puff Daddy e Faith Evans, cantautrice e attrice statunitense, scritta in seguito all'uccisione di Notorious B.I.G., marito della Evans. Per enfatizzare il carattere di trenodia nella sezione finale eseguita dagli archi, Faith Evans cita l'attacco di *I'll Fly Away* di Albert E. Brumley – in particolare il verso «Some glad morning when this life is over» – un brano della tradizione devozionale gospel composto nel 1929 ed eseguito durante le funzioni religiose a New Orleans per accompagnare i funerali dal ritmo brioso in contrapposizione alla solennità dell'occasione, come è tipico nel repertorio di brass band di quella città (Braud 2011)².

¹ Nello specifico, Simona Frasca è autrice dei paragrafi *Qualche riflessione introduttiva*, *Essere e mostrarsi: identità e performance nella trap italiana* e *La trap napoletana e il neomelodico deregionalizzato* con i tre relativi sotto paragrafi. Luca De Gregorio è autore del paragrafo *Il suono trap: estetica, tecnica e soundscape urbano*. Le conclusioni sono a firma di ambedue gli studiosi. I contributi multimediali sono stati ideati e raccolti da Luca De Gregorio sulla base di domande formulate dai due autori. Il montaggio delle interviste è a cura di Raffaele Aiello.

² Puff Daddy importa nel brano il riff della chitarra con il caratteristico *palm mute*, lo smorzamento di suono della corda con la pressione del palmo della mano, della canzone originale dei Police e compie un adattamento del testo nell'inciso; per questa appropriazione in seguito dovrà riconoscere a Sting, autore unico

Il campionamento è un elemento formale scaturito dalla cultura postmoderna, sostanziale nel rap e nei suoi derivati; quando è un'appropriazione indebita diventa decisamente divisivo agli occhi di certi analisti impegnati nell'ermeneutica della cultura hip hop³. Come spiegano Foster-Wallace e Costello nel loro classico saggio sul rap come cultura afro-discendente (2019), campionare il preesistente è la via più tecnologicamente avanzata per far saltare i confini musicali e politici del soul e del funk. Nella lettura in chiave socio-politica che i due autori propongono di questa musica è interessante riportare quanto segue:

I critici affermati della musica pop vedono ancora questa storia dei campionamenti solo per quello che è: un elemento piuttosto forte di ipocrisia e pigrizia (e quanto la odiamo, la loro pigrizia...) nei rapper neri di successo, che ora usano tecnologia all'avanguardia che non hanno inventato loro per tagliare e incollare pezzi di musica che non hanno creato loro – nonché numerosi grumi di cultura pop bianca che loro hanno assorbito altrettanto passivamente quanto noi – per realizzare quel genere di pretenziose rivendicazioni cui erano soliti riferirsi in termini vaghi e compiaciuti gli pseudo artisti degli anni Sessanta che tiravano manciate di vernice sulla tela come palle da baseball. (*Ivi*,122)

La possibilità di legittimarsi artisticamente attraverso un impedimento ad acquistare, ascoltare e riprodurre diventa «una via di fuga», continuano i due, per costruire un riscatto sul piano estetico prima ancora che sociale. D'altronde è noto che il rap costituì una risposta creativa ad una condizione di enorme smarrimento sociale negli anni Settanta, uno degli ultimi momenti in cui la musica ha fatto sentire la sua forza emancipante attraverso un ottimistico slancio collettivo, almeno agli inizi di questo fenomeno.

Di fatto, il rapper non ha nessuna legittimazione artistica: non “crea”, si limita a rigurgitare l'arte e i prodotti pop che il suo mondo ha assunto, o che al suo mondo sono stati imposti, come unica parte visibile dell'identità personale. Molti critici, attraverso quel supremo disprezzo che è il silenzio, dirigono contro i rapper la stessa distanziante massima con cui i critici stroncavano la letteratura post-beat e postmoderna fitta di «campionamenti» negli anni

del brano, il 100% dei diritti della canzone [Simona Frasca desidera ringraziare Lorena Gargiulo e Jacopo Nazzaro per questa e altre informazioni contenute nel presente contributo].

³ In ambito giurisprudenziale americano la dottrina del *fair use*, l'uso di contenuti protetti senza l'autorizzazione del titolare dei diritti d'autore, invita a riflettere su come la legge provi a bilanciare la tutela dei diritti economici con il riconoscimento della trasformazione culturale in un'epoca come quella attuale in cui l'appropriazione sonora è parte integrante dei processi creativi soprattutto per quanto riguarda i generi afro-discendenti-diasporici (Johnson 1993).

Sessanta, quando il rap sembrava una scintilla, destinata a esaurirsi spontaneamente nell'occhio del funk. (*Ibidem*)

Nella trap l'elemento melodico è diventato distintivo fino al punto che alle orecchie degli ascoltatori più giovani e meno avvezzi al rap è passata una differenza di forma semplice ma sostanziale: il rap è fare le rime scandendo il tempo, la trap è creare melodie con le rime. La presenza della melodia ha contribuito a diffondere ma anche a trasformare la cultura rap originaria; comprendere il testo denso di forme gergali, neologismi, metafore del quotidiano, capirne le rime e gli incastri di suono e di senso in alcuni paesi non anglofoni come il nostro è assai complesso, e sono richieste competenze linguistiche avanzate. Anche se, come scrive Cozzitorto (2024, 58) analizzando un campione di artisti italiani nati tra il 1997 e il 2012, la presenza degli anglicismi è assai diffusa, soprattutto in quattro principali aree semantiche: la strada, la droga, il denaro e gli affetti.

Tra le altre componenti, in Italia la formalizzazione della trap è stata compiuta attraverso il predominio della tradizione della canzone melodica che abbinata alle pratiche compositivo/esecutive proprie del rap ha dato vita a forme ibride, incluse sotto il più ampio concetto ombrello di musica urban. Fermo restando la descrizione in soggettiva della vita del ghetto o di periferia e il ricorrere al patrimonio criminogeno, linguaggio e comportamento, come a una qualità intrinseca del gruppo che pratica e condivide questa musica, gli elementi di innovazione della trap sembrano essere innanzitutto di natura tecnica. A Dj Toomp si devono le sperimentazioni con la drum-machine Roland TR-808 per campionare i suoni che diventeranno specifici della trap, così come le chitarre distorte tipicizzarono il suono grunge degli anni Novanta.

Il suono trap: estetica, tecnica e soundscape urbano

L'identità sonora della trap nasce da una convergenza tra innovazione tecnologica e trasformazione percettiva: una musica costruita dentro la macchina, ma capace di evocare spazi e simboli reali. L'ambiente digitale non è soltanto un

mezzo produttivo immediato ed accessibile ma può rappresentare una dimensione estetica in cui il suono diventa paesaggio, narrazione cruda traducendo il vissuto urbano in materia sonora.

Diversamente dal rap classico, la trap sposta il baricentro dalla verbalizzazione all'utilizzo della voce, elettronicamente trattata, come suono caratterizzato dalle "sporche" o "ad libs", voci che poste nel terzo piano sonoro, dopo le *leads* e le *backing*, propongono singole parole come fotogrammi di una pellicola. Più avanti in questo articolo 'Nto parla di un ambiente "foggy" proprio in riferimento a quanto appena descritto.

La tecnologia nella produzione urban non è un mero accessorio ma rappresenta un linguaggio, un elemento che partecipa alla definizione stessa del genere. Le Digital Audio Workstation (DAW) costituiscono gli strumenti di produzione primaria. Nello studio digitale In The Box (ITB) il neofita può, esattamente come il professionista, ottenere suoni di alto livello tecnico e manipolarli secondo i modelli del genere. Non è un caso che anche negli altri generi popolari come il reggaeton, la techno e l'urban in generale, esistano communities basate sull'uso delle DAW e dei "tricks", come nuove tribù riunite intorno alla luce degli schermi in un falò digitale.

Le DAW più utilizzate – FL Studio, Logic Pro, Ableton Live, Pro Tools – definiscono il flusso operativo e spesso anche l'estetica sonora, non nel suono *per sé* ma per il *workflow* che definisce il modello di riferimento. Il *workflow* di produzione urban che spesso si basa sull'uso dei sample, dopo una limitazione di carattere legale dovuta ai diritti connessi alle registrazioni, ha sviluppato un mercato di costruzione di campioni royalty-free a fronte di un abbonamento (splice.com), consentendo così a milioni di piccoli produttori di attivarsi in un percorso con strumenti già pronti all'uso. Questo approccio, diversamente dalla composizione tout court, trova un ambiente ideale in FL Studio per la sua immediatezza e per il *piano roll* intuitivo, gestuale. Il producer disegna il beat come una forma visiva, il *piano roll* rappresenta una trasposizione grafica della sequenza di tasti premuti nel tempo permettendo, anche dopo la performance, di correggere e modificare quanto prodotto.

Logic Pro e Pro Tools rappresentano la dimensione professionale dello studio, dove il suono viene rifinito con processori dinamici e creativi, come compressori, EQ, MultiFX e Delay. Ableton Live, molto diffuso in ambito di musica elettronica contemporanea soprattutto dance, destruttura la linearità del tempo, permettendo una scrittura musicale fluida, basata sul loop e sull'improvvisazione.

Il passaggio dalle macchine hardware – la già citata Roland TR-808, SP-1200, MPC Akai – alle workstation digitali ha mantenuto intatta la grammatica della ripetizione ma ne ha amplificato la percezione. Il suono della 808, con la sua timbrica profonda, resta il cardine del genere: un basso che si sente più con il corpo che con l'orecchio, una vibrazione fisica che definisce il paesaggio acustico urbano. L'808 produce il suono di basso caratteristico della trap, nient'altro che un tamburo trasportato in un registro estremamente grave.

La voce, come *punctum* barthesiano della composizione, diviene, attraverso l'uso dell'Auto-Tune, dei plug-in di *formant shifting* e dei *vocal synth*, uno strumento timbrico che va oltre il dato della parola. Da semplice correttore d'intonazione, l'Auto-Tune diventa medium estetico, una membrana sonora che disumanizza e amplifica al tempo stesso. La voce si fa "macchina", prediligendo la tessitura sonora alla funzione narrativa.

Nel contesto napoletano, che costituisce lo specifico di questo contributo, questa tecnica si intreccia con la tradizione neomelodica, generando un cortocircuito fra melodia emotiva e artificio digitale. L'effetto è un canto ibrido, dove la vulnerabilità melodica si fonde con l'imperturbabilità del processore, restituendo una nuova forma di umanità mediata. La trap napoletana elabora un'identità sonora distinta, fondata su una sintesi fra linguaggio globale e sensibilità locale. Rispetto al modello americano, basato su beat essenziali e spazi vuoti, quella partenopea preferisce *texture* dense e armonie melodiche più espanse, coerenti con la tradizione lirica della città. I produttori napoletani tendono a utilizzare campioni provenienti dalla canzone neomelodica, ma anche frammenti di classici della canzone d'autore e del repertorio pop italiano. Campionare un inciso di Mario Merola o la voce di Maria Nazionale, riverberata e rallentata, non è solo un gesto tecnico: è un atto di

rilettura culturale, una forma di archeologia sonora che reintroduce la memoria affettiva del Sud nel linguaggio digitale.

Questi frammenti vengono spesso manipolati tramite processori digitali che modificano il contenuto in termini di ritmo, contenuto timbrico ed inviluppo, creando elementi melodici che convivono con l'808 distorto e denso, ed un contraltare di squillanti *hi-hat* rapidissimi. Il risultato è un equilibrio tra pathos e saturazione, tra malinconia e rumore controllato, che costituisce gran parte della cifra timbrica della trap napoletana.

L'uso del dialetto, al pari di uno slang caratteristico, agisce come un ulteriore filtro fonico: la musicalità interna, l'uso costante delle troncature, le vocali aperte e le consonanti sonore arricchiscono lo spettro acustico e contribuiscono alla riconoscibilità del suono. La lingua diventa così un convertitore culturale, capace di colorare e deformare la materia sonora digitale.

Un tratto fondamentale della genesi e dell'evoluzione del fenomeno è la diffusione delle procedure di pre-produzione casalinga, spesso realizzate con mezzi economici ma risultati professionali. In molti casi, il processo creativo avviene in home studio ricavati in camere o piccoli ambienti trattati acusticamente in modo minimo, così da superare l'ostacolo del costo iniziale di uno studio di registrazione e permettere una produzione significativa in termini quantitativi e spesso qualitativi.

Le registrazioni vocali vengono effettuate con microfoni *entry-level* collegati a schede audio economiche, iconica la Scarlett della Focusrite, e monitorate in cuffia, spesso senza casse. I beat nascono direttamente all'interno delle DAW, con l'uso di *sample pack* scaricati online o creati su misura nelle produzioni con budget, per poi essere inviati al *mixing/mastering engineer* che ne cura la versione finale. Questa modalità di produzione decentralizzata consente una grande rapidità e una continuità dialogica tra producer, artista e team: la canzone evolve in tempo reale, spesso attraverso file condivisi o sessioni cloud. La home production diventa così un'estensione del vissuto urbano, uno spazio protetto dove la musica prende forma prima ancora di entrare nello studio professionale. Nel linguaggio produttivo trap, i plug-in, piccoli programmi di modifica del suono che girano all'interno delle DAW e

vengono applicati a singole sorgenti sonore, sono un vero e proprio vocabolario estetico. La scelta di determinati riverberi, *delay*, equalizzatori e compressori costruisce la tavolozza dei colori che permette di attribuire profondità e ambientazione emotiva al brano. Alcuni plug-in di generazione sonora, come Arcade o Serum, danno un incipit creativo partendo da alcuni campioni melodici trasformabili all'interno dello stesso plug, così da permettere una semplice ma immediata modifica sartoriale del suono iniziale e stimolare la quota creativa dell'artista. Le basse frequenze, spesso affidate alla cassa o alla 808 e trattate con saturazione e dinamica impattano fisicamente l'ascoltatore, mentre gli *hi-hat* sincopati, spesso in terzine, creano un senso di instabilità controllata, una nervosa tensione che richiama una metafora della vita di strada.

La produzione trap dimostra che la tecnologia è da considerare come un agente culturale dove la DAW non è soltanto un ambiente operativo, ma un luogo dove la memoria, singola e collettiva, si traduce in panorama acustico. Il suono indefinito delle nuvole riverberate di voce rappresenta una forma di oralità digitale: la memoria del suono sopravvive nel codice digitale. Questo paradosso avvicina il producer contemporaneo al cantore popolare: entrambi traducono l'esperienza in suono, anche se con strumenti diversi.

Essere e mostrarsi: identità e performance nella trap italiana

Negli ultimi due decenni, il rap e la trap in Italia si sono imposti come spazi di elaborazione identitaria e di negoziazione culturale, veri e propri laboratori in cui si ridefiniscono le relazioni tra lingua, territorio e appartenenza. Come sottolinea Ardizzoni (2020), l'hip-hop italiano costituisce un dispositivo di riscrittura del sé in chiave postcoloniale, in cui ritmo e parola agiscono come strumenti di rappresentazione e di resistenza. Il ricorso al dialetto, ai gerghi e alle lingue ibride diventa un gesto politico: un modo per decentrarsi rispetto alla norma linguistica nazionale e affermare la legittimità di soggettività marginali, diasporiche o subalterne. La voce rap, nella sua fisicità e urgenza performativa, produce una

poetica del reale che traduce in suono le contraddizioni di un paese attraversato da tensioni postnazionali e memorie coloniali.

In questa cornice, la trap rappresenta una trasformazione estetica e tecnologica dell'hip-hop, che sposta l'accento dalla protesta collettiva all'autorappresentazione individuale senza perdere la dimensione territoriale. Come propongono Clò e Zammarchi (2021), il concetto di "Southern Alie-Nation" descrive una forma di alterità interna all'Italia, legata alla marginalità meridionale e ai processi di razzializzazione che investono le nuove soggettività afro-italiane. Questa prospettiva permette di leggere l'hip-hop — e, per estensione, la trap — come uno spazio di rinegoziazione simbolica fra centro e periferia, Nord e Sud, bianco e nero, in cui si sperimentano nuove configurazioni culturali e linguistiche.

Su un piano più mediale e generazionale, come mostrano Marino e Tomatis (2019), la trap italiana rappresenta un osservatorio privilegiato della mutazione delle identità nell'ecosistema digitale. Le *digital identities* dei *trap boys* — costruite tra social network, videoclip e performance — mostrano che l'autenticità, valore fondativo dell'hip-hop sul quale torneremo più avanti, si trasforma in una pratica di rappresentazione instabile, oscillante tra sincerità e strategia comunicativa. Il paradosso — «non sono stato me stesso mai» — diventa emblema di una soggettività che esiste solo nel flusso della visibilità: il sé *trapper* è un prodotto relazionale, continuamente rimodulato dall'interazione con il pubblico e con gli algoritmi della rete. La verità del sé non risiede più solo nella biografia, ma nella coerenza estetica del personaggio. L'autenticità, da valore etico, diventa così un gesto stilistico e relazionale, specchio di un mondo in cui l'identità è sempre più un montaggio sonoro e visivo, continuamente aggiornato e condiviso.

In questo quadro rap e trap emergono come pratiche discorsive che ridefiniscono l'immaginario nazionale: articolano un'Italia postcoloniale e postnazionale, sonora e diasporica, dove la lingua, la tecnologia e il corpo sono strumenti di riscrittura del reale. In questo senso, la musica urban italiana contemporanea produce nuove forme di cittadinanza simbolica e di appartenenza mediatizzata. Rap e trap, nel loro intreccio di oralità, tecnologia e rappresentazione,

configurano un campo di tensione fra reale e mediale, fra identità vissuta e identità esibita e raccontano il presente italiano come spazio di contraddizione, ma anche di possibilità: un paese sonoro, in cui la costruzione del sé passa attraverso il beat, la voce e la rete.

La trap napoletana e il neomelodico deregionalizzato

Nel rap e in particolare nella trap, Auto-Tune ha creato effetti sorprendenti e inediti tanto da diventare uno «style-flag», per dirla con Philip Tagg (2012, 522), ovvero un indicatore di stile e, di conseguenza, un marcatore di sineddochi di genere⁴. Tecnologia a parte, la trap italiana appare come una musica profondamente ibridata. Nel caso di Napoli l'elemento regionale è consegnato alla matrice neomelodica, nel tempo deregionalizzata e riterritorializzata a misura del paese intero, che si manifesta in uno stile vocale peculiare e nell'uso del dialetto. Il punto di contatto è rappresentato dal ricorso ai suoni elettronici, la canzone neomelodica presenta un blando intervento di strumenti reali, prevale l'uso di tastiere in linea con la fascinazione che il pop latino esercita sul genere. Negli anni si è assistito a un uso sempre più pervasivo di soluzioni elettroniche, così come raccomandato dalle tendenze del mercato musicale. Questo ha consentito un naturale avvicinamento al rap nella sua declinazione trap che, come illustrato, nella maggior parte dei casi fa ricorso ai suoni digitali⁵.

Le riflessioni che seguono scaturiscono da un'indagine in corso condotta dagli autori di questo articolo e che si interroga sul valore e sulle specificità della

⁴ Come osserva Tomatis (2019, 65) anche i significati connessi alla provenienza geografica e alla nazionalità di una musica possono essere ricondotti efficacemente al costrutto individuato da Tagg.

⁵ Chambers (2012) ha messo in relazione il concetto di deterritorializzazione e riterritorializzazione con quello di casa, qualcosa di fluido e in continua trasformazione; i suoni liberi di diffondersi, e con esso i generi, ridisegnano continuamente la “casa” come spazio sicuro di socialità. Dunque, il neomelodico che si nazionalizza perde l'identità locale a vantaggio di una dimensione extra regionale. Il pittoresco in una forma aggiornata con la sostituzione di oggetti e luoghi simbolici con altri desunti dalla contemporaneità, il mandolino e Posillipo sostituiti dalle mitragliatrici e Scampia, assume un valore intrinseco continuando a essere la categoria estetica di riferimento. Se l'Italia nel contesto musicale di massa tende ad andare verso l'uso del dialetto, con una preferenza per il napoletano, il locale si globalizza determinando cambi di rotta e indicando prospettive di analisi assai intriganti per lo studioso delle pratiche musicali urbane del XXI secolo. Sul tema si veda Frasca, *Nocturna(poli), musica, città e potere del nostro contemporaneo* (in corso di pubblicazione).

musica trap nel contesto metropolitano di Napoli. Abbiamo rivolto alcune domande a Nicola Siciliano e Vale Lambo, due giovani *trapper* che Luca segue come ingegnere del suono, e a Ntò, membro del duo Co'Sang e figura di riferimento del rap italiano a partire dai primi anni del 2000⁶. I temi affrontati riguardano il rapporto con la tradizione in dialetto, l'identità e il linguaggio che si modella spesso sugli attributi e sugli stereotipi narrativi connessi alla violenza urbana⁷.

L'idea che soggiace a queste pagine si colloca nella prospettiva dell'*urban ethnomusicology*, che invita a osservare le pratiche musicali nei loro contesti urbani concreti, combinando l'analisi testuale e sonora con interviste, osservazioni dirette e mappature dei luoghi di interesse musicale. Questa metodologia, come sottolineano alcuni autori, in particolare Turino (2008) e Reyes (2012), riconosce alla città il ruolo di laboratorio sonoro e di spazio d'interazione sociale, dove la musica agisce come pratica di costruzione comunitaria e politica. In questa direzione, l'uso delle interviste ha assunto un valore centrale nella nostra ricerca, poiché le fonti orali consentono di delineare una storia sociale della trap italiana dall'interno, restituendo il punto di vista di chi ne abita quotidianamente i processi. Come osservano Brioni, Polezzi e Sinopoli (2023), la contemporaneità italiana richiede un nuovo framework

⁶ Nicola Siciliano (Napoli, 2002) è un rapper, autore e produttore della nuova scena urban italiana. Originario del quartiere di Secondigliano, con Geolier realizza *P Secondigliano* nel 2018 imponendosi come una delle voci più significative del panorama napoletano. Nel 2020 pubblica il suo album d'esordio *Napoli 51*, che unisce sonorità trap e melodie partenopee, consolidando un linguaggio personale e innovativo. Autore e produttore delle proprie tracce, Nicola si distingue per la capacità di fondere introspezione, ritmo e identità territoriale.

Vale Lambo (Napoli, 1992) è un rapper e autore italiano, tra i protagonisti della scena urban partenopea. Cresciuto nel quartiere di Secondigliano, inizia la sua carriera con il collettivo Le Scimmie e si afferma come solista, fondendo sonorità trap e influenze neomelodiche. Il suo album d'esordio *Angelo* (2018) riceve ampio consenso, così come *Medusa*, il singolo dell'anno precedente; nel 2020 *Come il mare* conferma la sua cifra artistica. Le sue liriche raccontano la periferia, l'amicizia e il riscatto sociale, rendendolo una delle voci più riconoscibili della nuova scena napoletana.

Ntò, al secolo Antonio Riccardi (Napoli, 1982), forma con Luchè (Luca Imprudente) nel 1997 il duo hip hop Co'Sang. Dopo aver partecipato alla compilation *Napolizm: a Fresh Collection of Neapolitan Rap* (2005) nello stesso anno pubblicano l'album *Chi more pe' mme* contribuendo in modo decisivo all'avvio dell'importante stagione del rap in napoletano con un approccio hardcore hip hop/gangsta rap e riagganciandosi all'imprescindibile lezione de La Famiglia, dei 99 Posse e ancor prima all'esperienza ska rock dei Bisco. I Co'Sang si sciolgono nel 2012 scegliendo ciascuno la carriera solistica per poi riunirsi brevemente nel 2024.

⁷ Rinviamo ai contributi video pubblicati a margine di questo articolo per alcuni estratti dalle interviste integrali e ringraziamo i musicisti che con spirito di collaborazione e amicizia ci hanno concesso il loro tempo.

interpretativo, capace di accogliere le molteplici forme espressive e artistiche come strumenti di lettura più coerenti con la realtà di una società in trasformazione.

La possibilità di inserirsi nei flussi di lavoro e di relazione dei musicisti ha permesso di cogliere il carattere intenzionale e riflessivo delle testimonianze, qui raccolte in forma di video-interviste. Le voci che presentiamo aprono uno spazio metodologico in cui etnografia e storia orale si incontrano: le interviste diventano luoghi di produzione di senso, in cui la pratica dell'ascolto – non solo musicale – stimola la dimensione dialogica e la consapevolezza dei protagonisti. In più occasioni, l'incontro fra noi e i nostri interlocutori ha generato processi di autoriflessione, trasformando il testimone in biografo di sé stesso. Il fatto che le interviste siano state condotte da Luca, che collabora abitualmente con i tre musicisti coinvolti, ha favorito un rapporto di fiducia e di scambio, consentendo di affrontare temi personali con naturalezza. Da questa trama di relazioni, la narrazione della trap napoletana prende forma all'incrocio fra pubblico e privato, fra esposizione dei fatti e costruzione di identità.

L'uso delle fonti orali diventa così uno strumento privilegiato per comprendere come la visione personale degli artisti illumini processi sociali più ampi. La trascrizione dei materiali audio e video ha rappresentato un momento critico, poiché la trasformazione in scrittura richiede inevitabili adattamenti di linguaggio e sintassi. Questo ci ha convinti a includere nel testo alcuni estratti integrali delle interviste, preservandone la voce viva e la dinamica dialogica. Se, come ricorda Contini (2003), nella memoria orale si conserva il desiderio di trattenere un mondo in via di sparizione, nel caso della trap agisce piuttosto la volontà di partecipare alla nascita di una storia in divenire. È questa consapevolezza – la percezione di essere parte di un racconto collettivo ancora aperto – a dare valore alle testimonianze che seguono.

Il racconto di Nicola Siciliano

Nicola e Vale Lambo pongono l'accento sull'importanza del rap italiano nel loro training come ascoltatori prima di cominciare la carriera professionale. Nicola

individua nel suo percorso uno slittamento di generi assai interessante: gli orizzonti del suo rap si mescolano al neomelodico attraverso la musica di Patrizio, Alessio e Raffaello, come ispiratori lasciando emergere la specificità dell'elemento melodico autoctono sul modello formale di importazione anglosassone⁸. Nelle sue parole i due generi del neomelodico e del rap sono accomunati dal rispecchiamento in una sofferenza esistenziale prima ancora che sociale attraverso una restituzione in prima persona. A questa modalità poetico-esecutiva Nicola si attiene quando passa dalla condizione di fruitore a quella di cantautore trasformandosi in narratore del reale.

Nel documentario *La nuova scena genovese* (2002), Ivano Fossati afferma che la forza dei *rapper/trapper* è di non nutrire timori reverenziali dal momento che si esprimono al di fuori della cultura musicale codificata. Questa osservazione pone la questione nei termini di una vera e propria sperimentazione musicale e poetica che mette in crisi le competenze e le conoscenze codificate. Il grado di accentuata fluidità di questa musica, la sua qualità opaca e sfuggente si presta a una lettura politica del fenomeno, come se l'ambiguità e l'assoluta novità di questa esperienza fossero intimamente connesse a una nuova idea di cultura musicale. Non c'è dubbio che i suoni urbani diventino materiale compositivo in questo ambito. Come osserva

⁸ Patrizio Esposito, noto con il solo nome di battesimo, incide a quindici anni le prime canzoni che gli fanno guadagnare notorietà in città, resta attivo dal 1975 al 1984. Il suo repertorio è in linea con la canzone napoletana di quegli anni, canzone classica, sceneggiata, disco pop. A diciotto anni è riconosciuto come uno dei principali esponenti di questo repertorio, interpreta testi che restituiscono storie vissute in forma ravvicinata, proprio come i trapper di cui parliamo qui: criminalità, pene d'amore, ingiustizie sociali e personali. Muore a 24 anni in circostanze misteriose che contribuirono a renderlo una figura di spicco dell'ultima stagione della canzone drammatico-melodica napoletana.

Alessio, il cui vero nome è Gaetano Carluccio, nasce a Ponticelli, un quartiere alla periferia di Napoli, nel 1983. Debutta all'età di 19 anni con l'album *Questione d'amore*, pubblicato dalla Zeus Record. Nel 2006 incide la canzone *Ma si vene stasera* (*Emozioni della nostra età*, Zeus Record), brano incluso nella colonna sonora del film *Gomorra*, diretto da Matteo Garrone e tratto dall'omonimo libro di Roberto Saviano che gli darà grande visibilità. Da quel momento in poi si esibisce dal vivo e realizza dischi in forma solistica e in duo; in particolare con Raffaello incide nel 2005 *Ce Suoffre ancora* incluso nell'album *Qualcosa da dirvi*. Raffaele Migliaccio, in arte Raffaello, nasce anche lui nella periferia industriale dismessa di Napoli, a Casoria nel 1987, debutta a 12 anni con l'album *Figli di strada* [*Figlie da strada*, ERS, 1999]. Con Alessio condivide la presenza di un suo brano *La nostra storia* nella colonna sonora di *Gomorra* di Garrone. È stato arrestato almeno quattro volte per reati di vario tipo (violenza a pubblico ufficiale, istigazione alla corruzione, uso di armi).

Il fatto che molti cantanti napoletani esordiscano da giovani potrebbe essere l'eredità di un costume diffuso tra la fine dell'Ottocento e gli anni Trenta del Novecento quando si registra un'alta percentuale di cantanti al debutto tra i sette e i dieci anni nei teatri di periferia e nei cosiddetti concertini, interventi musicali di piccoli complessi (chitarra, voce e mandolino) durante occasioni di festa quali battesimi, onomastici e matrimoni. I celebri fratelli Luisella e Raffaele Viviani così come Nino Taranto, che inaugurò la sua carriera a 12 anni come melodista di temi patetici fanno parte di questa schiera di performer-bambini.

Attali (1977) il rumore non è mai solo un semplice disturbo, ma si configura come categoria politica ed economica, piuttosto un segnale di trasformazioni sociali, una forza che sovverte l'ordine, le retoriche di armonie imposte dalla storia prima ancora che dal potere.

Anche Nicola usa la parola sperimentazione. La trap è per lui «un flusso di energia», una cultura da studiare che a volte suona selvaggia altre più intima ma comunque sempre cruda, per quel suo carattere di immediatezza narrativa. La trap consente di raccontare il territorio con uno spiccato senso di appartenenza (*street credibility*) perché il parlare in rima rivela questa qualità peculiare di scattare l'istantanea del vivere quotidiano.

Questo aspetto è in contraddizione con la tradizione del canto classico napoletano più lirico e intimista, identificabile con la produzione di autori di estrazione borghese del primo Novecento, in qualche modo veicolato anche nella matrice neomelodica. È questa l'apparente dissonanza che Nicola evidenzia rispetto alla sua personale esperienza di cantautore quando rivendica idealmente il peso del quale si sente investito nel tenere insieme il neomelodico con il rap. La stessa cosa sembra accadere con i giovani rapper genovesi Sayf, Wild Bandana, Zero Vicious, Guesan che accolgono l'imponente tradizione dei cantautori genovesi (Fabrizio De Andrè, Gino Paoli, Luigi Tenco, Bruno Lauzi, Umberto Bindi, Ivano Fossati) consapevoli dell'assunzione di responsabilità.

Garageband e FL sono gli strumenti principali con cui Nicola compone i suoi pezzi. Per lui la riconoscibilità della trap risiede nei suoni, per lo più sintetici, e nei battiti per minuto (bpm): «Il rap gira tra gli 84 e i 96 mentre la trap arriva a 130, anche 145 bpm. Nel rap è intoccabile la voce, perché a lei è affidato il racconto e rappresenta il carattere, la personalità di un artista. Invece nella trap la voce è un suono, uno strumento, lo puoi modificare come vuoi, anzi questa forse è la differenza principale tra rap e trap».

La musica per Nicola ha una qualità sinestetico-sensoriale, legata all'odore, al sapore, ma anche al gesto. «Campiono i sample anche se la trap non nasce con i sample perché mi piace fare cose non regolamentari, non amo le cose lineari,

preferisco mescolare come quando campionai la voce di Maria Nazionale sul mio pezzo *Freestyle # 5* [nell'album *Freestyle Pack*, N.d.A.] in pratica un approccio *old school* su un brano *drill*⁹. La programmazione dei suoni nella trap è affidata ai file MIDI, una tecnologia che contiene le istruzioni per generare musica, non la registrazione del suono. Quando si preme un tasto su una tastiera MIDI - si compie cioè il gesto che dà l'avvio al processo - vengono generate specifiche come il *pitch* (l'altezza della nota), la durata, l'intensità e altri dettagli. Il concetto di gesto al quale si fa qui riferimento riguarda un applicativo funzionale all'interno della pratica musicale mentre esiste una importante riflessione sul gesto come drammatizzazione e codice esplicativo in assenza del parlato - pensiamo alla ricca e "loquace" gestualità di Pulcinella - in ambito etnomusicale compiuta da alcuni studiosi a partire dal XIX secolo (in particolare Carpitella 1981).

Il racconto di Vale Lambo

Valerio Apice è introverso e laconico, sceglie l'identità di Vale Lambo che invece è esuberante e tagliente. Vale e Valerio hanno imparato a conoscersi dopo la fase più "sporca" di Vale all'epoca di brani quali *È meglio Pe Loro*, *Arò Stat E Cas* [nell'album *Angelo*, N.d.A.], *Famm Sta tranquill* [in *Eldorado*, N.d.A.], brani trap molto *street*, ovvero realistici e scabrosi, in un'epoca in cui il genere era in una fase germinale con Sfera e basta e pochi altri in Italia.

Il suo stile suona più introspettivo e con lui affrontiamo il tema delle origini e il rapporto con la famiglia, il motore generatore della fortuna sociale, che in questo come in altri contesti legati alla tradizione napoletana appare talvolta l'avamposto nel quale si esercita il beneficio del gruppo in mancanza di un valore comunitario più ampio¹⁰. «Mio padre era elettrauto e faceva le gare di impianti hi-fi nelle auto,

⁹ Maria Nazionale è una delle principali esponenti della canzone napoletana contemporanea. Debutta nel 1986 a 17 anni e da allora è attiva sia come cantante che come attrice, è apparsa nel già citato *Gomorra*, *7 minuti* di Michele Placido, *La tenerezza* di Gianni Amelio, *Qui rido io* di Mario Martone; annovera collaborazioni con Nino D'angelo, Francesco De Gregori, Ambrogio Sparagna e Cristiano Malgoglio.

¹⁰ L'espressione di "familismo amorale" coniata da Edward Banfield negli anni Cinquanta nel suo celebre studio *The Moral Basis of a Backward Society* (1958) [*Le basi morali di una società arretrata*, 2010] risuona qui con tutto il dibattito suscitato teso a confutare l'idea dell'autore americano, impegnato nel voler trovare le ragioni dell'arretratezza del Sud Italia, che l'avversione - ma noi preferiamo dire la mancanza - di uno spirito

quindi ascoltava di tutto, soprattutto la musica classica e il funky. Mia madre ascoltava il pop italiano Renato Zero, Julio Iglesias e i Pooh di cui io stesso sono grande fan. Mi piace la psicologia dietro le storie raccontate nelle canzoni. La trap racconta la strada e quando dici trap intendi uno stile di fare rap ancora più sporco, quello della vita pericolosa, con un suono che è quello della 808 ma distorto. Mi sento più napoletano che italiano. La canzone napoletana melodica è la nostra tradizione e nessuno ce la può portare via, come in America con il rap. Esiste una scuola di trap napoletana che è cantata ovunque, prendi Geolier che riempie i palazzetti al Nord come al Sud. Il napoletano ha una vena romantica, poetica che è nostra e che io personalmente non voglio perdere perché a me piace che la gente che si immedesima nelle storie che racconto che non sono solo mie ma anche di amici. Certo incide molto dove abiti e non è un caso che la trap nasca ad Atlanta, una città di grandi conflitti sociali. Prima questi racconti non entravano nella musica, bisognava tenerla in un'altra dimensione pulita e lontana da tutto questo¹¹. All'inizio la trap era un gioco di stile, senza concetti profondi. Se ascolti Chief Keef il suo era solo un borbottare cose incomprensibili¹². Fortunatamente adesso si sono portati i concetti nella trap e quindi i due generi camminano di pari passo».

di comunità, avrebbe indotto alla cooperazione all'interno dello schema familiare nucleare per il proprio vantaggio. Tuttavia, numerosi studiosi contemporanei hanno messo in discussione questa lettura, giudicandola non solo riduttiva ma intrisa di pregiudizi coloniali e di un paradigma moralistico calato dall'esterno. Carmine Conelli (2022) ribalta il quadro interpretativo mostrando come il cosiddetto "familismo amorale" sia piuttosto l'effetto, e non la causa, di processi storici di marginalizzazione economica e simbolica del Sud. In questa prospettiva, la rete di solidarietà familiare e comunitaria appare come una risposta resiliente alle disuguaglianze strutturali prodotte dallo Stato unitario e dai modelli di sviluppo centrati sul Nord.

A questo proposito, in relazione con la cultura hip hop ricordiamo che una delle prime *crew* napoletane di risonanza internazionale scelse di chiamarsi La Famiglia: un gesto che come riappropriazione semantica rovescia ironicamente l'etichetta stigmatizzante di Banfield, trasformandola in simbolo di appartenenza e creatività collettiva.

¹¹ Passando al vaglio fonti dell'Ottocento tra le quali Charles Dickens (1846), Massimo Privitera (2023, 243) ha messo in evidenza come l'attitudine al sentimentalismo, al nostalgico "piccolo mondo antico" sia qualcosa di estremamente radicato, un tentativo riuscito di sublimare in un limbo pittoresco le reali condizioni di povertà e privazioni della popolazione di Napoli fin dal XIX secolo: «Gaiety in Neapolitan society appears as the other side of deprivation: the former does not exist without the latter. Fondness for singing and dancing appears as an answer to – or sublimation of – suffering».

In questa prospettiva la trap napoletana potrebbe rappresentare in continuità con la tradizione della canzone drammatica napoletana nelle forme della canzone di giacca e della canzone sceneggiata, un capovolgimento di questa costruzione ideale che smaschera e rivela i contorni di una realtà di stridenti frizioni sociali presenti nel contesto urbano allora come oggi. Sul tema si veda Frasca 2022.

¹² Rapper e produttore discografico americano nato a Chicago nel 1995 e indicato come uno dei maggiori innovatori del rap nella sua declinazione trap.

Con Vale affrontiamo il tema dei referenti cinematografici come retroterra culturale. Ci chiarisce che l'eroe di questo mondo è l'hustler («Non Tony Montana [il protagonista di *Scarface* (1983), interpretato da Al Pacino] ma Alejandro Sosa, quello che ce l'ha fatta!») colui che supera il gap socio familiare – facendo il rap o realizzando qualsiasi altro lavoro – e crea il suo proprio beneficio economico. In quest'ottica Vale è anche imprenditore di moda con il marchio Angelo World. È appassionato di gioielli e con il suo gruppo produce felpe, maglie e pantaloncini.

Il racconto di Ntò

Ntò prende la metro, le persone sono abituate a vederlo come un uomo comune, è il nipote di Enzo Avitabile, figlio della borghesia napoletana nasce da padre medico e madre insegnante, non vuole apparire un individuo intoccabile e questo gli ha consentito di avere una vita privata più libera. «Sono sempre stato molto concentrato sul mio progetto musicale e meno sull'aspetto esteriore. Mi rendo conto che anche il mio modo di vestire o di apparire influenza, così come influenzano il gossip e i *rumors* ma ricordiamoci che noi siamo musicisti e di quello viviamo. A volte il personaggio diventa il tuo strumento. Il fascino verso la musica è arrivato da mio zio ma poi si è indirizzato verso un genere completamente diverso da quello popolare. Ho sempre sentito il potere comunicativo della musica e questa è la predisposizione naturale del rap. Ma nonostante la sua natura *rough* [cruda, ruvida, *N.d.A.*] emergeva anche la sua poeticità, un'intimità sofferta che, per esempio, ritrovo nel rock dei Doors o di Sid Vicious ma anche nel soul, penso a *What's going on* di Marvin Gaye (1971), uno dei primi esempi di concept album che elabora un tema musicale comune come una reminiscenza di ogni canzone nell'altra. Sugli ascolti mi ci hanno messo le persone che ho frequentato nel tempo, la cultura musicale è una cosa molto personale ma sei tu che te la costruisci.

Grazie all'hip hop sono andato a ritroso e ho scoperto l'ampio corso della musica black. Ho ascoltato il roots reggae, l'inizio dell'era digitale e quindi il passaggio dalle mega produzioni in studio alla dimensione del digitale. Rallentando il bpm dello ska è nato il reggae. L'espressione "rude boy" molto usata nel reggae viene dal contesto dello ska inglese e Mick Jagger ha dato un impulso fortissimo alla

nascita e alla diffusione del reggae. L'Inghilterra bianca ha influenzato il reggae e lo stesso Bob Marley si sentiva in difetto perché era figlio di un capitano di lungo corso giamaicano di pelle bianca. L'aneddoto mi ha portato a scoprire in profondità i collegamenti e le radici della musica che amo. La trap è una manifestazione di un momento cronologico preciso, dal 2010 in poi e secondo me è una narrazione sbagliata considerarla come un genere. È nata nella grande famiglia hip hop ed è legata all'avvento dei social, è più un modo di fare hip hop e molto in continuità con esso, negli States infatti non è assolutamente considerata fuori da questo contesto.

La trap è una risposta sociale a dei momenti particolari, è un principio di libertà di espressione senza più etichette e discografici che sono arrivati dopo, a cose quasi già fatte. Le *label* arrivano a prendere ciò che già esiste, un meccanismo inverso rispetto al passato quando era il manager a costruire un'identità e un'immagine. Il successo degli streaming viene dal tentativo di controllare dall'esterno questo fenomeno. Anche il principio della *crew*, del gruppo solidale è una cosa imposta a Napoli, secondo me. Da noi vedo piuttosto un estremo individualismo nel voler raccontare solo i successi laddove la vita, e anche quella di un artista, è fatta di cadute oltre che di vittorie. Quando abbiamo cominciato non c'era questa volontà di primeggiare a discapito di altri, c'era il senso della competizione ma oggi siamo oltre ed è una forma mentis imposta dai social anche nella trap. Questo cozza con la filosofia del mettiamoci insieme e facciamo qualcosa che è la base dell'hip hop. Il successo di un artista è da sempre frutto di un lavoro di team. È uno stereotipo quello di parlare di gang che si scontra con i legami deboli che contraddistinguono questa epoca, non è autentico».

La questione dell'autenticità ricorre nelle interviste presentate e, più in generale, è fondante del rapporto dell'individuo con la musica. È un concetto certamente divisivo, stabilisce il valore di una musica ma è assai oscillante nel tempo e nelle distinte geografie del mondo. Fa i conti con altri principi come quello di mimetismo (Bhabha 1994) a sua volta riecheggiante il vecchio concetto di esotismo, secondo il quale per l'ascoltatore occidentale non è necessario comprendere nel profondo il contesto culturale di provenienza di una musica, quanto piuttosto essere

in grado di identificarla come “diversa” e avere così la sensazione di partecipare a una rappresentazione di respiro internazionale. Di conseguenza la capacità di evocare qualcosa che suoni intatto, “puro”, autentico nei contesti contemporanei di consumo musicale spesso è ridotta a una costruzione simbolica e semplificata. In molti casi, infatti, è sufficiente l’inserimento di un elemento sonoro percepito come originario per legittimare una musica come culturalmente autentica anche se attraverso questo trattamento essa suoni fortemente stilizzata con una tendenza caricaturale delle alterità musicali (Taylor 2012).

Come sottolinea Nettl (2005), il principio di autenticità si colora perfino di ridicolo quando ad esso associamo la nozione di giusto, corretto e immutabile per eseguire una musica laddove oggi più che mai riconosciamo il predominio di stili musicali, generi, eventi e funzioni misti dal punto di vista culturale e sociale. Il rispetto dei principi di autenticità sembrerebbe indurre atteggiamenti dogmatici o arbitrari giudizi di qualità. Ma il fatto che essi giochino un ruolo importante in molte culture e in campi separati di attività musicali indica che la loro comprensione è fondamentale per interpretare la cultura musicale. Essi sono basilari per la nozione, diffusa trasversalmente, che vi siano modi giusti, sbagliati e intermedi di produrre musica. Tutto questo ci dà la misura di quanto sia un concetto da considerare sempre ma nella prospettiva della sua natura cangiante, come cangiante è spesso l’applicazione degli stessi sistemi di scrittura notazionale che propongono modelli di memorizzazione della musica più che di rigida esecuzione essendo connessi con le pratiche orali e interpretative, come per esempio il sistema dei mekket, realizzato nel XVI secolo in Etiopia in ambito liturgico o la scrittura neumatica elaborata nel Medioevo in Europa.

Non vi è dubbio che l’autenticità in musica, favorita dalla prossimità ad una certa cultura, sia un mezzo di legittimazione. Se l’hip hop americano, inizialmente dominio del popolo afro-discendente, ha visto nascere una imponente corrente “bianca”, da Eminem in poi, è perché frequentare un quartiere o musicisti neri conferisce quasi per emanazione la legittimazione a fare hip hop in una maniera “autentica” secondo quel meccanismo di *passing* (farsi passare per un individuo di

un'altra cultura o etnia lasciando credere di essere ciò che non si è in origine) che suona in contraddizione con la nozione di autenticità¹³.

Nel contesto del quale ci occupiamo il concetto di autentico per prossimità entra in crisi; infatti, il *trapper* napoletano non può esserlo per distanza geografica e culturale dal suo omologo americano, ma il suo rap può assumere questa specificità valoriale se guarda al suo "vicino", ovvero la canzone dialettale che conferisce gli attributi di autenticità perché si esprime in una lingua che è propria di chi ne fa uso.

A 'Nto lasciamo l'ultima parola nel definire gli attributi formali della trap: «È un modo di cantare più dilatato rispetto all'r'n'b moderno, quello di R. Kelly e al rap. I *trapper* si sono spogliati del beat alla maniera rap. Le produzioni sono molto smokey, foggy, larghe con strumenti suonati ma non in sezioni definite, strofa/bridge/ritornello con vari *claim* [affermazioni slogan, *N.d.A.*] melodici che vengono ripresi. Con la trap il tempo musicale del beat è riempito diversamente, ci sono l'Auto-Tune e i *vocal feedback* molto più ariosi dovuti anche al consumo di sostanze come la *lean* [sciroppo dal colore viola contenente codeina e prometazina usato nella comunità hip hop americana degli anni Novanta e poi in quella trap italiana, *N.d.A.*]. In definitiva oggi la trap mi sembra un'onda un po' superata, piuttosto siamo di fronte a un ritorno al rap arricchito di questa esperienza trap. Restano le sensazioni più che l'espressione della musica».

Conclusioni

Nella trap la tecnica non rappresenta un mero strumento operativo, bensì la condizione costitutiva stessa del processo creativo: ogni scelta timbrica o dinamica assume il valore di un gesto estetico e culturale, oltre che tecnico. Ogni produzione trap elabora così un micromondo sonoro autonomo, capace di restituire in forma

¹³ Un esempio emblematico è la figura di Michael Jackson, per il quale si parlò di una rara malattia della pelle per giustificare in parte lo sbiancamento al quale l'artista nero si sottopose chirurgicamente e ancora, per restare nell'ambito dell'hip hop, il caso di Michael Eugene Archer, polistrumentista, cantante e produttore afro-americano, da poco scomparso, che ha adottato lo pseudonimo di D'Angelo, di origine italiana, una scelta che sembra andare in risonanza con il tentativo di superare le barriere etnico-culturali imposte alle minoranze radicate in America. Una interessante disamina sul concetto di *passing* è in Stefano Zenni (2016).

sensibile il paesaggio urbano da cui trae origine. Le basse frequenze evocano il frastuono del traffico metropolitano, gli *hi-hat* riproducono il frinire elettrico delle insegne al neon, mentre i *pad* atmosferici rimandano al respiro notturno dei quartieri popolari. In questa prospettiva, la trap si configura come un vero e proprio archivio sonoro del presente: una modalità di documentazione emozionale e, in senso lato, politica del vivere contemporaneo.

All'interno di questo quadro, l'approccio etnografico si è rivelato determinante per comprendere la trap napoletana non solo come genere musicale ma come pratica sociale e relazionale. L'osservazione diretta, l'ascolto e l'uso delle fonti orali hanno permesso di coglierne la dimensione processuale: un linguaggio che si costruisce nei luoghi e attraverso le voci. Le testimonianze di 'Nto, Nicola Siciliano e Vale Lambo mostrano che la trap non è un prodotto finito, ma un'esperienza collettiva in cui il suono diventa racconto, e il racconto, a sua volta, diventa identità. È in questa materia effimera, non scritta, fatta di voci e gesti, che la cultura si manifesta nella sua forma più viva e lo specifico di questa musica può dare il suo contributo determinante.

Il rap e la trap music, dunque, costituiscono «un tentativo di parlare», come osservò Carla Locatelli (1996) citando un'espressione di Ice-T; sono arti comunicative che pur integrate nei circuiti del consumo di massa — i quali tendono a fissare e omologare la rappresentazione del reale —, mantengono una forma di metamorfosi interna. Queste pratiche musicali si distinguono per la capacità di rendere condivisibili le esperienze emotive e sensoriali delle proprie comunità di riferimento, preservando così la loro funzione espressiva originaria.

In ultima analisi, la trap attualizza il modello comunicativo del rap, traducendolo in una forma di enunciazione in divenire, capace di rinnovarsi costantemente e di costituire una delle tradizioni musicali più efficaci nel dialogo con il presente del mondo euroamericano e Napoli, grazie alla sua tradizione (neo)melodica e alla potenza espressiva del dialetto, contribuisce a fornire a tale linguaggio una nuova geografia affettiva, un luogo di mediazione tra canto e beat, tra voce e software, tra eredità orale e dimensione digitale.

Bibliografia

- Ardizzoni, Michela (2020), *On Rhythms and Rhymes: Poetics of Identity in Postcolonial Italy*, «Communication, Culture and Critique», vol. 13, n. 1, pp. 1-16, <https://doi.org/10.1093/ccc/tcz049>.
- Ascione, Gennaro (2025), *Napoli Balla. Dancefloor e sottoculture nella città postcoloniale*, Napoli, Tamu.
- Attali, Jacques (1977), *Bruits : Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Banfield, Edward (2010), *Le basi morali di una società arretrata* [1958], Bologna, Il Mulino.
- Bazin, Hugues (2019), *La cultura hip hop* [1995], trad. di Fabrizio Versienti, Lecce, Besa Muci.
- Bertolucci, Andrea (2020), *Trap Game. I sei comandamenti del nuovo hip hop*, Milano, Hoepli.
- Bhabha, Homi K. (1994), *The Location of Culture*, London-New York, Routledge.
- Bonomo, Bruno (2013), *Voci della memoria. L'uso delle fonti orali nella ricerca storica*, Roma, Carocci.
- Brioni, Simone, Polezzi, Loredana, Sinopoli, Franca (2023), *Creatività diasporiche. Dialoghi transnazionali tra teoria e arti*, Milano-Udine, Mimesis.
- Carpitella, Diego (1981), *Napoli. Il linguaggio del corpo e le tradizioni popolari: codici democinesici e ricerca cinematografica*, «La Ricerca Folklorica», n. 3, pp. 61-70.
- Chambers, Iain (2012), *Mediterraneo Blues, Musiche, Malinconia postcoloniale e pensieri marittimi*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Clò, Clarissa, Zammarchi, Enrico (2021), *Stran(i)ero nella nazione: Hip-hop from Southern Alie-Nation to Afro-Italian Nation-Hood*, in Mark Orton, Graziella Parati, Rovena Kubati (a cura di), *Contemporary Italian Diversity in Critical and Fictional Narratives*, Lanham MA, Fairleigh Dickinson University Press, pp. 23-42.
- Conelli, Carmine (2022), *Il rovescio della nazione*, Napoli, Tamu.
- Contini, Giovanni (2003), *Il problema storiografico delle fonti orali e il ruolo dell'intervistatore*, «Archivi per la storia. Rivista dell'Associazione Nazionale Archivistica Italiana», gennaio–giugno, Modena, Mucchi Editore, pp. 23-24.
- Costello, Mark, Foster Wallace, David (2019), *Il rap spiegato ai bianchi* [1990], trad. di Christian Raimo e Martina Testa, Roma, Minimum Fax.

- Cozzitorto, Francesca (2024), *Moolah, opps e shawty nel bando: gli anglicismi nella trap italiana*, in Luca Bellone, Virginia Pulcini (a cura di), *The Language of Youth and Anglophilia in Italian, French and Spanish*, «QuadRi» – Quaderni di RiCOGNIZIONI, vol. XVIII, pp. 53-64, <https://doi.org/10.13135/2420-7969/18>.
- Dickens, Charles (1846), *Pictures of Italy*, London, Bradbury & Evans.
- Fabbri, Franco (2002), *Il suono in cui viviamo*. Roma, ArcanaMusica.
- Frasca, Simona (2022), *Zumpate, speranza e lacrime. La canzone popolare napoletana sul grande schermo*, in Paolo Spagnuolo, Paolo Speranza (a cura di), *Napoli calibro 35 mm*, Milano, Milieu, pp. 268-288.
- Frasca, Simona [in corso di pubblicazione], *Nocturna(poli), musica, città e potere del nostro contemporaneo*, in Riccardo Donati, Luca Ferraro, Antonio Perrone (a cura di) *Sirene di mare e di terra. Sentire, vedere Napoli dal dopoguerra a oggi*, atti del convegno *La costruzione dell'immagine di Napoli dal Dopoguerra a oggi: Soundscape e Landscape* (Napoli 13-14 giugno 2024), Napoli, Editoriale Scientifica.
- Gayraud, Agnès (2019), *Dialectic of Pop*, London, Urbanomic.
- Johnson, Dean A. (1993), *Music Copyrights: The Need for an Appropriate Fair Use Analysis in Digital Sampling Infringement Suits*, «Florida State University Law Review», vol. 21, n. 1, pp. 135-165.
- Katz, Mark (2004), *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, Oakland, University of California Press.
- Locatelli, Carla (1996), *Musica e società nella storia del rap: non un tentativo di vendita; è un tentativo di presa di parola*, in Rossana Dalmonte (a cura di), *Analisi e canzoni*, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, pp. 103-124.
- Maes, Jan, Vercammen, Marc (2002), *Manuale di tecnologia audio digitale*, Milano, Hoepli.
- Marino, Gabriele, Tomatis, Jacopo (2019), «Non sono stato me stesso mai»: *rappresentazione, autenticità e racconto del sé nelle digital identities dei trap boys italiani*, «La Valle dell'Eden. Semestrale di cinema e audiovisivi», n. 35, pp. 93-102.
- Nettl, Bruno (2005), *Autenticità della musica occidentale e non occidentale*, in *Enciclopedia della musica*, vol. V, Torino, Einaudi, pp. 1105-1115.
- Piccinini, Alberto, Robertini, Giovanni (2025), *Maxi-rissa. I diari della trap*, Milano, Nottetempo.
- Privitera, Massimo (2023), *Naples, City of Sounds: Representing the Phonosphere of a Romantic Capital*, in Simone Caputo, Franco Piperno, Emanuele Senici (a cura di), *Music, Place, and Identity in Italian Urban Soundscapes circa 1550-1860*, London-New York, Routledge, pp. 241-265.
- Reyes, Adelaida (2012), *Urban Ethnomusicology: A Brief History of an Idea*, «Urban People / Lidé m□ sta», vol. 14, n. 2, pp. 193–206.

- Tagg, Philip (2012), *Music's Meanings, a modern musicology for non-musos*, New York, Mass Media Music Scholars' Press.
- Taylor, Timothy D. (2012), *World Music Today* in Bob W. White (a cura di), *Music and Globalization: Critical Encounters*, Bloomington, Indiana University Press, pp. 221-238.
- Tomatis, Jacopo (2019), *Storia culturale della canzone italiana*, Milano, Il Saggiatore.
- Turino, Thomas (2008), *Music as Social Life: The Politics of Participation*, Chicago, University of Chicago Press.
- Zenni, Stefano (2016), *Che razza di musica*, Torino, EDT.

Discografia

- AA. VV. (2005), *Napoliz'm: a Fresh Collection of Neapolitan Rap*, POLEMICS Recordings
- AA. VV. (2008), *Gomorra - La colonna sonora*, Radio Fandango.
- Alessio (2002), *Questione d'amore*, Zeus Record.
- Alessio (2006), *Emozioni della nostra età*, Zeus Record.
- Co'Sang (2005), *Chi more pe' mme*, Relief.
- Gaye, Marvin (1971), *What's going on*, Motown Records/UMG Recordings.
- Geolier (2018), *P Secondigliano* feat. Nicola Siciliano, Planet Records.
- Lambo, Vale (2018), *Angelo*, Dogozilla Empire/Universal Music Italia.
- Lambo, Vale (2017, singolo) *Medusa*, Universal Music Italia.
- Lambo, Vale (2020) *Come il mare*, Virgin/Universal Music Italia.
- Le Scimmie (Vale Lambo, Lele Blade, Yung Snapp) feat. Clementino (2016), *Eldorado*, Universal Music Italia.
- Raffaello (1999), *Figlie da strada*, ERS.
- Raffaello (2005), *Qualcosa da dirvi*, Zeus Record.
- Siciliano, Nicola (2020), *Napoli 51*, RCA/Sony Music Italia.
- Siciliano, Nicola (2022), *Freestyle Pack*, Columbia/Sony Music Italia.

Filmografia

- Amelio, Gianni (2017), *La tenerezza*, Italia.
De Palma, Brian (1983), *Scarface*, USA.
Della Casa, Yuri, Fossati Paolo (2002), *La nuova scena genovese*, Italia.
Garrone, Matteo (2008), *Gomorra*, Italia.
Martone, Mario (2021), *Qui rido io*, Italia.
Placido, Michele (2016), *7 minuti*, Italia.

Sitografia

- Braud, Mark (2011), *Background and performance tips on I'll Fly away*, «The Preservation Hall Foundation», www.preshallfoundation.org/illflyaway, (ultimo accesso 22/09/2025).
FL studio - <https://www.image-line.com/>
Focusrite scarlett - <https://focusrite.com/scarlett>
Logic pro - <https://www.apple.com/it/logic-pro/>
Pro Tools - <https://www.aviditalia.it/prodotti/pro-tools/>

Nota biografica

Simona Frasca insegna Etnomusicologia (Università Federico II, Napoli). Membro della Fondazione Roberto Murolo/Centro Studi Canzone Napoletana e del comitato artistico dell'Associazione Alessandro Scarlatti di Napoli. Si interessa di diaspora italiana e di mercati informali della musica riprodotta. Tra le sue pubblicazioni *Birds Of Passage, the Diaspora of Neapolitan Musicians in New York* [New York, Palgrave-MacMillan, 2014]; *Mixed by Erry* [Napoli, Ad Est dell'Equatore, 2023] da cui è tratto il film omonimo [Rai Cinema/Netflix]. Attualmente lavora a *Silent Frame Italia*, un progetto di sonorizzazione e recupero delle pellicole del cinema muto napoletano di inizio Novecento. Conduce attività divulgativa come critico musicale per alcune riviste italiane.

simona.frasca@unina.it

Nota biografica

Luca De Gregorio è ingegnere del suono e producer multiplatino. Fondatore di Noon Lab, dirige uno dei centri italiani di riferimento per la produzione, il mixing e il mastering in Dolby Atmos, collaborando con le principali major discografiche (Universal Music, Sony Music, Warner). Formatosi alla University of Bedfordshire (UK), dal 2022 collabora con l'Università Federico II, tiene corsi e master in Italia e all'estero (Nut Academy, Sound Tribe, Formed). Ha lavorato come recordist, sound designer e mixer per produzioni RAI, SKY, Discovery, BBC, Ferrari. Appassionato di innovazione e divulgazione scientifica, esplora il rapporto tra suono, tecnologia e percezione indagando come l'evoluzione digitale stia ridefinendo la memoria sonora.

luca.degregorio@gmail.com

Come citare questo articolo

Frasca, Simona, De Gregorio, Luca (2025), *Rap/Trap/(Neo)Melodica/Urban. Tecnologie del suono e identità culturale nel Sud urbano contemporaneo*, «Scritture Migranti», a cura di Valentina Carbonara Daniele Comberiati, Chiara Mengozzi, Borbala Samu, n. 19, pp. 109-135.

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.

BUONI E CATTIVI ALLA LAVAGNA
ARTISTI E TESTI DELLA CANZONE (T)RAP ITALIANA NELLA PROSPETTIVA DELLO SFRUTTAMENTO
LINGUISTICO-EDUCATIVO

Yahis Martari

Questo contributo esplora le potenzialità glottodidattiche della canzone rap, trap e drill come strumento per l'insegnamento dell'italiano L2, nei contesti migratori e scolastici caratterizzati da elevata eterogeneità linguistica e culturale. L'articolo si apre con una riflessione sul ruolo dell'educazione linguistica in situazioni di marginalità e vulnerabilità sociale, dove l'apprendimento dell'italiano costituisce anche un veicolo di inclusione, emancipazione e riconoscimento sociale. In tale cornice, la canzone (t)rap viene proposta come risorsa autentica e culturalmente rilevante, capace di connettersi con l'universo simbolico dei giovani e di stimolare motivazione, riflessione critica e senso di appartenenza. Attraverso l'analisi di esperienze didattiche e la presentazione dei risultati di un questionario somministrato a trenta insegnanti di italiano L2, lo studio indaga percezioni, pratiche e ostacoli legati all'uso della (t)rap in aula. I dati mostrano un atteggiamento in prevalenza positivo: oltre il 70% dei docenti riconosce a questo genere un valore educativo. Emergono tuttavia criticità legate a contenuti controversi, complessità lessicale e mancanza di materiali specifici, che richiedono un'attenta selezione dei brani e una chiara consapevolezza metodologica. La canzone (t)rap, se utilizzata criticamente, può dunque configurarsi come mezzo per attivare processi di apprendimento linguistico, cittadinanza attiva e costruzione identitaria, restituendo alla scuola un ruolo di spazio dialogico tra mondi giovanili e istituzionali.

Parole chiave

Canzone (t)rap; Educazione linguistica; Materiali autentici; Migrazione; Motivazione.

GOOD AND BAD AT THE BLACKBOARD
EXPLORING ITALIAN (T)RAP AS A TOOL FOR LANGUAGE AND EDUCATIONAL EMPOWERMENT

This study explores the educational potential of Italian (t)rap music (rap, trap, and drill) as a tool for teaching Italian as a second language (L2) in migratory and school contexts marked by high linguistic and cultural heterogeneity. The article opens with a reflection on the role of language education in situations of marginality and social vulnerability, where learning Italian also functions as a vehicle for inclusion, empowerment, and social recognition. Within this framework, (t)rap is proposed as an authentic and culturally relevant resource, capable of connecting with young people's symbolic universe and fostering motivation, critical reflection, and a sense of belonging. Through the analysis of teaching experiences and the presentation of the results of a questionnaire administered to thirty L2 Italian teachers, the study investigates perceptions, practices, and obstacles related to the use of (t)rap in the classroom. The data show a predominantly positive attitude: over 70% of teachers recognize the educational value of this genre. However, critical issues also emerge, linked to controversial content, lexical complexity, and the lack of specific materials, which require careful song selection and strong methodological awareness. If used critically, (t)rap music can thus become a means to activate processes of language learning, active citizenship, and identity construction, restoring to the school its role as a dialogic space between youth and institutional worlds.

Keywords

(T)rap song; Language education; Authentic materials; Migration contexts; Learning motivation.

<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/23761>

BUONI E CATTIVI ALLA LAVAGNA

ARTISTI E TESTI DELLA CANZONE (T)RAP ITALIANA NELLA PROSPETTIVA DELLO SFRUTTAMENTO LINGUISTICO-EDUCATIVO

Yahis Martari

Avevo tutte le ragioni per finire delinquente
Quando non fai certe storie, finisce che te le inventi
Ghali, *Niente panico*

Educazione linguistica in contesti difficili

Nei contesti migratori italiani più difficili, talora contrassegnati da marginalità, irregolarità e in alcuni casi da criminalità, occorre porsi innanzitutto una domanda cruciale: che significato assume l'educazione linguistica, tra le molte istanze legali, burocratiche e ovviamente affettive che i soggetti si trovano ad affrontare?

Di certo l'educazione linguistica in italiano L2 rivolta ai migranti rappresenta una sfida complessa che coinvolge aspetti sia sociali sia educativo-linguistici (Benucci *et al.* 2021). Si pensi, ad esempio, a come un contesto di eventuale irregolarità giuridica ponga significativi ostacoli anche all'accesso all'istruzione linguistica. I migranti irregolari, infatti, ovvero privi di documentazione conforme, spesso vivono in condizioni di marginalità, precarietà abitativa e lavorativa, e in uno stato di costante insicurezza giuridica; tutti questi fattori incidono negativamente, com'è intuibile, anche sulla possibilità di partecipare a percorsi formativi stabili. L'assenza di una residenza ufficiale o di un permesso di soggiorno limita l'iscrizione a corsi pubblici o finanziati, creando una zona grigia in cui l'offerta educativa è lasciata principalmente all'iniziativa privata, delle associazioni di volontariato o delle comunità religiose. Questi soggetti, pur offrendo un contributo prezioso, operano con risorse vincolate o estremamente limitate e al di fuori di una regia didattica strutturata a livello nazionale.

Più in generale, dal punto di vista educativo-linguistico, la mancanza di continuità didattica, la scarsa disponibilità e la difficile selezione di materiali specifici

per l'insegnamento dell'italiano L2 a migranti adulti, così come la difficoltà di accesso a percorsi di alfabetizzazione graduati in base ai diversi bisogni linguistici, sono fattori che costituiscono un ostacolo spesso invalicabile all'efficacia dell'insegnamento. In molti casi, inoltre, gli apprendenti presentano un livello molto basso di scolarizzazione pregressa, anche nella propria lingua madre, il che renderebbe necessario un approccio glottodidattico: a) altamente individualizzato per permettere di intercettare le singole esigenze specifiche; b) orientato dalla multimodalità, per fare sì che ci sia compensazione tra il codice linguistico e gli altri codici al fine di facilitare e supportare la comprensione e l'espressione linguistica; c) in grado di valorizzare la relazione virtuosa tra la competenza orale e scritta degli apprendenti; che tenga conto delle variabili motivazionali socio-affettive. Cosicché, in particolare in tali contesti, l'educazione linguistica non può mai limitarsi all'insegnamento formale della lingua, ma deve includere elementi di *literacy* funzionale, cittadinanza attiva e consapevolezza interculturale, per favorire l'integrazione, l'autonomia e la partecipazione sociale. Tutti questi elementi sono rilevanti per rafforzare, negli apprendenti, la consapevolezza che essere competenti nell'uso del codice linguistico consente di partecipare realmente alla società.

L'insegnamento della lingua, dunque, rappresenta la strada obbligata verso l'emancipazione, ma anche il riconoscimento sociale, la cui negazione o limitazione contribuisce a rafforzare dinamiche di discriminazione, in un circolo vizioso tra esclusione, marginalità e, talvolta, criminalità. Per questo l'educazione linguistica in italiano L2 per migranti richiede, all'interno come all'esterno dei percorsi scolastici istituzionali, una riflessione integrata che unisca politiche inclusive, strategie didattiche strutturate e flessibili (Calise 2016) e un riconoscimento del diritto all'apprendimento come diritto umano fondamentale, indipendentemente dallo status giuridico della persona. In proposito, Benucci (2021: 34) sottolinea come, per costruire percorsi di vera inclusione e contrastare le disuguaglianze linguistiche e sociali, gli insegnanti debbano

reimpostare le modalità di interazione e gestione della classe; fornire istruzioni chiare (e con lessico di base), ripetitive; gestire la formazione di gruppi e saper stimolare la partecipazione attiva di tutti i componenti; saper alternare momenti di gestione di tutta la classe e di recupero di soggetti

meno reattivi e competenti, anche con svolgimento di attività con differenti livelli di difficoltà in contemporanea; saper individuare il livello medio di performance e fornire un feedback individuale; organizzare un apprendimento basato su compiti concreti e reimpiegabili nella vita quotidiana e/o nel tirocinio, oltre ovviamente a insegnare a leggere, a selezionare le informazioni, a studiare, ad essere autonomi.

Il passo seguente – quello cioè successivo alla fase cruciale della prima alfabetizzazione e che guida l'apprendente verso una dimensione di competenza linguistica e di integrazione più elevata – deve essere calibrato da una forza motivazionale molto forte; in questo, i materiali autentici nella lingua target svolgono un ruolo fondamentale, perché costituiscono i testi verbali con i quali l'apprendente è realmente in dialogo, nell'ambito dei suoi compiti di interazione funzionale con il mondo del paese che lo accoglie (giornali, documenti, moduli etc.) così come nell'ambito dei suoi compiti di interazione ricreativa (contenuti social, serie, canzoni etc.).

La canzone (t)rap come risorsa didattica in Italia

La musica (t)rap – con questa etichetta ci riferiamo al rap e più recentemente ai sottogeneri trap e drill – rappresenta, tra i materiali autentici con cui un insegnante può avvicinarsi a certi contesti edulinguistici, uno strumento motivante e dalle grandi potenzialità (Issaa 2021 e 2025): sia per il numero crescente di artisti che scrivono testi in italiano come lingua seconda, sia per la sua natura plurilinguistica. L'orizzonte di lavoro sarà ovviamente la comprensione del testo, l'elicitazione di produzioni orali (discussioni su artisti, eventi, testi), così come la sfida creativa, ludica nel senso più ampio del termine (cfr. Caon 2022 e Martari in stampa), e la produzione scritta (Issaa 2025).

La canzone (t)rap rappresenta un materiale di sicuro motivante, perché ha avuto negli ultimi dieci anni un ruolo centrale nella cultura giovanile italiana, ma è certamente ancora marginale nella didattica dell'italiano come lingua seconda, nonostante la sua indubbia ricchezza linguistica (Cristalli 2020) e le potenzialità didattiche che ne conseguono (Martari e Samu 2024). La tradizione didattica

continua a privilegiare generi più “canonici” o culturalmente accettati, trascurando la rilevanza di testi che rispecchiano invece, talora con maggiore immediatezza, le esperienze linguistiche e sociali degli adolescenti.

Questo genere, pur presentando indubbiamente limitazioni legate tanto ai contenuti quanto alla comprensibilità, offre tuttavia un’enorme opportunità per insegnare l’italiano come lingua seconda, grazie alla sua autenticità, alla vicinanza con la realtà giovanile e al potenziale di coinvolgimento degli apprendenti – soprattutto adolescenti. Con un approccio metodologico chiaro e flessibile, queste forme musicali possono trasformarsi in strumenti efficaci per un’educazione linguistica e interculturale capace di dialogare con il presente (Martari e Albasini 2024). Il genere (t)rap, come già la canzone d’autore, è infatti caratterizzato da un’intenzionalità espressiva forte, spesso critica e ideologicamente marcata: ciò lo rende prezioso anche sul piano pedagogico perché può contribuire a stimolare la consapevolezza linguistica e il pensiero critico. Soprattutto, la didattizzazione della canzone (t)rap consente di osservare il rapporto tra lingua standard e cultura linguistica giovanile. Se la didattica linguistica non deve limitarsi a insegnare regole grammaticali, ma piuttosto mediare l’accesso alla realtà linguistica e culturale contemporanea, allora è necessario confrontarsi con i testi che i giovani effettivamente ascoltano e vivono.

Dal punto di vista metodologico, occorre fare alcune osservazioni. I testi (t)rap sono spesso problematici, e possono essere difficilmente inseribili in contesto glottodidattico, poiché affrontano tematiche legate alla violenza, alla droga, al sesso; poco che si possa definire adatto a contesti educativi. In proposito, basti pensare che un’inchiesta di *Libreriamo* di fine 2023 (<https://libreriamo.it/intrattenimento/allarme-trap-canzoni-testi-violenza/>), spesso citata dai media negli ultimi due anni, partendo dall’analisi di quasi 500 testi di canzoni interpretate dai diversi rapper e trapper ha stabilito che i temi più ricorrenti sono autocelebrazione (81%), rabbia e delusione (77%), violenza (61%), disparità di genere (55%), droghe (58%). L’insegnante che scelga di portare in aula questi testi deve quindi necessariamente trovare un equilibrio tra il riconoscimento del valore

simbolico e narrativo di queste canzoni e la necessità di mantenere una certa distanza critica da temi, lessico e interpretazioni che possano anche solo identificare queste testualità come una celebrazione di valori oggettivamente negativi. Proprio per questo, la scelta dei testi meno controversi è certamente la prima necessità, sebbene i contesti educativi potenzialmente debbano porsi da mediatori per tutti i temi, anche (e forse soprattutto) quelli più controversi; in molti casi, oltretutto, si può evitare di lavorare sull'intero testo: anche l'analisi di estratti selezionati può essere sufficiente per ottenere spunti linguistici e culturali – cercando ovviamente di non banalizzare o distorcere l'opera.

Esistono strumenti che possono indirizzare fattivamente gli insegnanti di lingua a lavorare sulla e con la canzone in classe (un riferimento imprescindibile è Balboni 2018). La prassi consolidata per l'uso di canzoni in classe prevede tre fasi (attività di preascolto, preliminari e orientate alla contestualizzazione; attività di ascolto mirate alla comprensione lessicale e semantica; attività successive di riflessione, analisi e rielaborazione del testo, cfr. Martari 2019), tuttavia, vista la velocità del cantato e la complessità lessicale caratteristiche della canzone (t)rap, può essere utile invertire l'ordine: partire cioè dal testo scritto, analizzandone il lessico e i temi prima di affrontare l'ascolto. Questo approccio riduce la difficoltà dovuta alla rapidità dell'eloquio e alle variazioni fonetiche, consentendo agli studenti di arrivare al momento dell'ascolto già preparati.

Infine, un altro punto importante è distinguere il brano musicale dalla figura pubblica dell'artista. Non si tratta di “promuovere” un cantante, ma di pensare alla canzone come un oggetto testuale autonomo, dotato di senso proprio. In quest'ottica, anche artisti percepiti come scomodi e discutibili possono dunque fornire materiali utili, mentre figure apparentemente più rassicuranti o convenzionali possono avere, tra le loro produzioni, testi non sfruttabili a livello educativo (cfr. ancora Martari e Albasini 2024). Tuttavia, in alcuni casi, come vedremo tra poco, anche discutere delle immagini pubbliche degli artisti, persino i più controversi, può rappresentare uno strumento funzionale all'educazione linguistica, e forse persino un punto di avvio.

La motivazione, il cambiamento

Ancora prima di intraprendere il percorso di educazione linguistica vero e proprio, occorrerebbe forse suggerire ai futuri apprendenti a che cosa serve, per davvero, una lingua in contesto migratorio, e quindi quanto necessario sia un percorso educativo-linguistico; per questo l'attenzione alla motivazione all'apprendimento linguistico rappresenta certamente un indispensabile punto di inizio del percorso glottodidattico (Lipari 2016). Se è vero che tale motivazione si sviluppa, in prima istanza, nella presa di coscienza di quanto sia cruciale il ruolo di una sufficiente competenza linguistica per i compiti funzionali (determinanti per la sopravvivenza e per il lavoro), è anche vero che gli esempi di integrazione proposti da soggetti diventati celebri mediaticamente, grazie a produzioni linguistiche, possono rappresentare un valido modello di ispirazione. E proprio questo è probabilmente il primo orizzonte di potenzialità della canzone (t)rap: offrire esempi di successo e di riscatto sociale. In questa direzione, ad esempio, può essere esemplare, per l'italiano, il caso di un notissimo e molto celebrato artista trap italo-tunisino, Mohamed Lamine Saida (in arte Simba La Rue) la cui storia personale può rappresentare di certo una strategia per osservare un accidentato percorso di riscatto attraverso la competenza e la creatività linguistica (Di Sauro 2024). Simba la Rue, infatti, a partire da una prima giovinezza spesa tra furti, rapine e spaccio incontra nella comunità Kayros un artista già noto, Baby Gang, e insieme a lui inizia a raccontare le tinte anche più crude della sua vita marginale e pubblica il suo singolo d'esordio *Sacoche* (il 27 dicembre 2020) con un enorme successo. Particolarmente significativo – ai fini di questa introduzione motivazionale – sarà sottolineare quanto la musica e la scrittura non siano necessariamente una vocazione innata, e quanto solo il contesto educativo abbia permesso, in questo come in altri casi, al soggetto di scoprire l'esigenza della narrazione. Una traccia di tale percorso esistenziale resta per altro in molti lavori anche recenti del cantante; ad esempio nel brano *Triste* (2024), il cui testo recita:

Sono nei guai, lasciami stare (brr, brr)

Lasciami stare, non chiedermi: “Come stai?”
 Perché sto male, non mi piace dove stavo
 Giungla di animali, la scuola la detestavo (brr, brr)
 Mi vergognavo, ero vestito uguale per tutto l’anno
 Farò i soldi, un giorno, mamma, ti dirò: “Fai i bagagli”
 E, e quante volte ho chiesto di perdonarmi
 E quante volte ho chiesto: “Perché piangi?”
 Ho-ho voltato la pagina,
 non faccio più soldi facili
 Sto firmando vari contratti (brr)
 M’han detto: “Cambia mentalità
 O finisci sparato, o finisci in cella”
 Avevo altro per la testa
 È stato un trauma il primo arresto
 Soldi m’han dato alla testa
 Io non volevo tutto questo
 Pensano che me lo invento
 L’ho detto, l’ho fatto veramente [...]

Simba La Rue, *Triste*, 2024

Triste, ad esempio, come si desume anche soltanto da questo stralcio, è un racconto: raccontare significa innanzitutto riscoprire il proprio punto di vista per accoglierlo, spostarlo, oppure addirittura, anche smontarlo e rifiutarlo. Proprio per questo le tematiche di *Triste* emergono dai frammenti dalla narrazione di un più o meno recente passato contrassegnato dalla privazione («Giungla di animali, la scuola la detestavo / Mi vergognavo, ero vestito uguale per tutto l’anno»), dal rapporto problematico con il genitore tra vergogna e promessa di riscatto («Farò i soldi, un giorno, mamma, ti dirò: “Fai i bagagli” / E, e quante volte ho chiesto di perdonarmi / E quante volte ho chiesto: ‘Perché piangi?’») e da un presente di risoluzione, per quanto tormentata e incerta, ed espressa dalla, forse ingenua ma ben visibile, integrazione attraverso il successo («non faccio più soldi facili / Sto firmando vari contratti (brr) / M’han detto: “Cambia mentalità / O finisci sparato, o finisci in cella”»).

Di certo, anche altre vicende fortunate mediaticamente, pur fuori dalla dimensione artistica, possono rappresentare una possibilità di rispecchiamento e un modello di riscatto; ad esempio quella di Bilal (Lazzari 2024) – giovanissimo criminale salito agli onori delle cronache proprio per la sua età acerba oltre che per la sua efferatezza, poi recuperato a seguito dell'integrazione linguistica – mostra bene come proprio dalla lingua passi qualsiasi percorso di cambiamento e affrancamento.

In tutti questi casi la motivazione presenta due differenti dimensioni: la prima veicolata dall'identificazione da parte dell'apprendente e la seconda orientata invece dal riconoscimento dell'Altro, cosa che un interessante filone di studi di pedagogia interculturale cerca di sottolineare ormai da tempo (cfr. ad esempio Bossio 2017; Fadda 2007).

Anche nell'insegnamento linguistico veicolato dalla didattizzazione di testi (t)rap, dunque, si possono ipotizzare due dimensioni motivazionali fondamentali, che pur essendo strettamente intrecciate si presentano concettualmente distinte: quella fondata sull'appartenenza e quella legata alla distanza (*ingroup* e *outgroup*) rispetto a un determinato gruppo con uno specifico portato sociale (Tajfel 1999). La prima (*ingroup*) si manifesta quando l'apprendente riconosce attraverso la lingua e la narrazione uno spazio di autorappresentazione e di costruzione identitaria: imparare e usare un codice linguistico significa porsi domande sul proprio sé ("chi sono davvero io?") e, in senso didattico, partecipare a un dialogo riflessivo che valorizza la soggettività dello studente. In prospettiva glottodidattica, ciò si traduce in attività che mettono in luce le potenzialità espressive della lingua, intesa non solo come strumento funzionale ma come risorsa per *l'empowerment* personale e per il riconoscimento sociale (cfr. Kramsch 1993).

La seconda dimensione motivazionale (*outgroup*) si fonda invece sulla distanza, ossia sull'incontro con l'alterità. L'apprendimento linguistico implica non soltanto un processo di appropriazione, ma anche di decentramento: conoscere l'altro significa interrogarsi su identità differenti ("chi sono davvero gli altri?") e aprirsi a universi culturali nuovi. Dal punto di vista didattico, questo si traduce in pratiche

che promuovono il dialogo interculturale e il confronto tra sistemi di valori, abitudini comunicative e codici linguistici. Sul piano strettamente glottodidattico, la distanza permette di osservare la lingua dell'altro nella sua specificità e di sviluppare una più profonda consapevolezza metalinguistica, in linea per altro con la prospettiva dell'educazione plurilingue e interculturale promossa dal Consiglio d'Europa (Beacco *et al.* 2016).

In questa duplice prospettiva, la motivazione all'apprendimento linguistico emerge non come fattore unicamente interno al soggetto, ma come costruzione dinamica che si alimenta di appartenenza e di distanza, di identità e di alterità. La lingua diviene così uno spazio di negoziazione, in cui lo studente è chiamato tanto a riconoscere se stesso quanto a confrontarsi criticamente con l'altro, dando concretezza a quell'idea di "terzo spazio" educativo evocata da Kramsch (2009) come luogo privilegiato per la formazione linguistica e interculturale.

Le percezioni degli insegnanti rispetto all'uso della canzone (t)rap in ambito glottodidattico

In questo paragrafo, diviso in due sezioni, proporremo alcuni dati sulla percezione degli insegnanti di diverso ordine e grado e provenienti da differenti contesti, muovendoci tra due spazi di osservazione: a) un questionario sull'uso della canzone (t)rap nella classe di italiano L2 e, di seguito, b) una serie di interviste vere e proprie realizzate via email.

a) Un questionario sull'uso della canzone (t)rap nella classe di italiano L2

Il primo spazio di osservazione viene da un questionario proposto attraverso Google Moduli a un gruppo di 30 insegnanti di lingua italiana (L2) sull'uso della canzone (t)rap nell'insegnamento linguistico.

Metodologia. Si tratta di un campione vario per provenienza ed età, raccolto sulla base di adesione volontaria e composto da insegnanti con percorsi professionali differenziati ma tutti legati alla didattica dell'italiano come lingua seconda. Parte del

campione (10 informanti provenienti prevalentemente da Umbria e Toscana) è stato individuato all'interno di un corso di aggiornamento sull'insegnamento attraverso la canzone, tenutosi presso l'Università per Stranieri di Perugia nell'A.A. 2024/25; i restanti 2/3 sono invece insegnanti provenienti da Emilia-Romagna, Piemonte e Sicilia e accomunati (anche in questo caso) dall'interesse verso l'insegnamento attraverso la didattizzazione della canzone. Come si evince dalle risposte che riportiamo di seguito (Grafico 1-3), il campione ha le seguenti caratteristiche: la maggioranza degli insegnanti ha più di 10 anni di esperienza e insegna tra scuola secondaria, università e CPIA, a studenti tra livello A1 e B2.

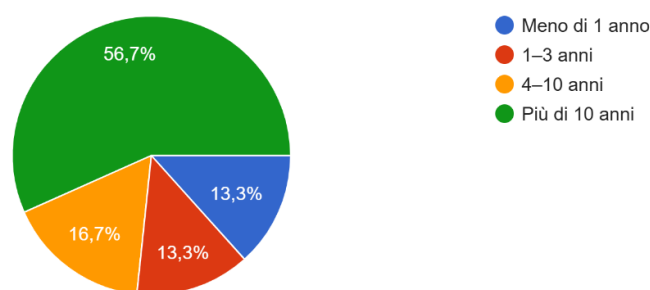


Grafico 1 - Risposte alla domanda "Da quanto tempo insegni italiano L2?"

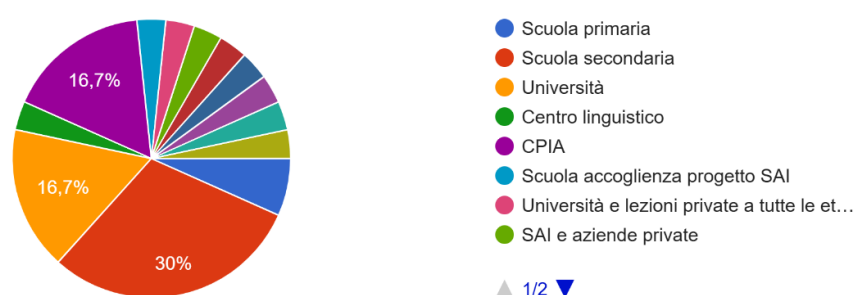


Grafico 2 - Risposta alla domanda "In quale contesto educativo insegni prevalentemente?"

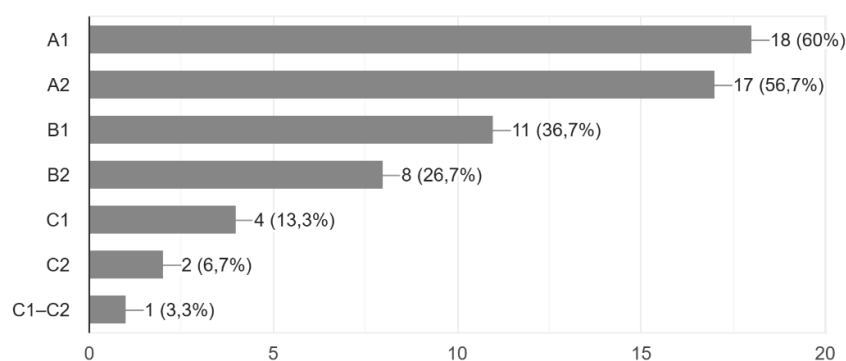


Grafico 3 - Risposta alla domanda “Qual è, in genere, il livello linguistico degli studenti con cui lavori?”

Risultati. Le seguenti considerazioni si basano su di un campione ristretto e non hanno quindi alcuna pretesa di rappresentatività statistica. Proponiamo dunque soltanto alcuni elementi di riflessione e suggestione rispetto alla percezione della musica (t)rap. In relazione al contesto linguistico-educativo dell’italiano come L2 (grafico 4), il 73,3% ritiene che tale tipo di testualità possa essere utile, il 16,7% non ha un’idea definita in merito e solo il 10% risponde sicuramente di no.

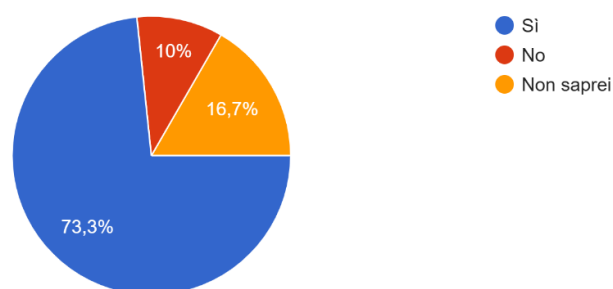


Grafico 4 - Risposta alla domanda “Ritieni che le canzoni (t)rap possano avere un valore educativo nell’insegnamento dell’italiano L2?”

Più nel dettaglio, il campione interrogato sui seguenti quesiti (grafico 5) mostra la seguente situazione. La maggioranza è (abbastanza o perfettamente) d’accordo sul fatto che le canzoni (t)rap riflettano il linguaggio reale dei giovani e dissente o è solo abbastanza d’accordo sul fatto che il linguaggio della (t)rap sia troppo complesso o

scorretto per un uso didattico; è spaccata invece (tra poco e piuttosto d'accordo) sul fatto che le tematiche della (t)rap siano spesso inadatte al contesto educativo, ma è tra abbastanza e perfettamente d'accordo sul fatto che le canzoni (t)rap possano motivare gli studenti allo studio dell'italiano, così come sul fatto che l'uso di brani (t)rap permetta un'educazione linguistica plurilingue e interculturale. Si tratta in maggioranza di ascoltatori occasionali o di non fruitori del genere musicale in questione (grafico 6), che apprezzano però vari artisti (grafico 7, su 20 risposte) con una certa preferenza per Ghali.

5. Quanto è d'accordo con le seguenti affermazioni? (Utilizza la scala da 1 = Per niente d'accordo, a 5 = Completamente d'accordo)

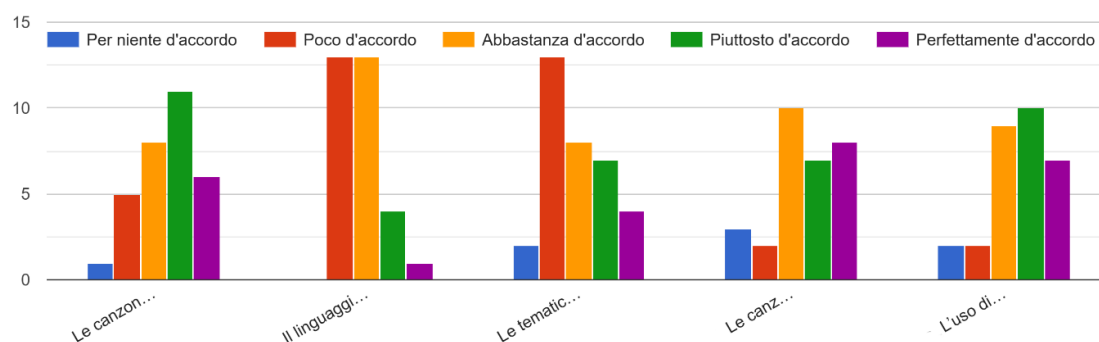


Grafico 5 - Risposta alla domanda “Quanto sei d'accordo sulle seguenti affermazioni: le canzoni (t)rap riflettono il linguaggio reale dei giovani; il linguaggio della (t)rap è troppo complesso o scorretto per un uso didattico; le tematiche della (t)rap sono spesso inadatte al contesto educativo; le canzoni (t)rap possono motivare gli studenti allo studio dell'italiano; l'uso di brani (t)rap permette un'educazione linguistica plurilingue e interculturale”

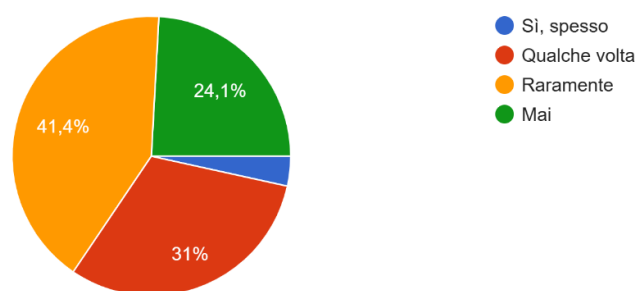


Grafico 6 - Risposta alla domanda “Ascolti personalmente musica rap o trap italiana nel tempo libero?”

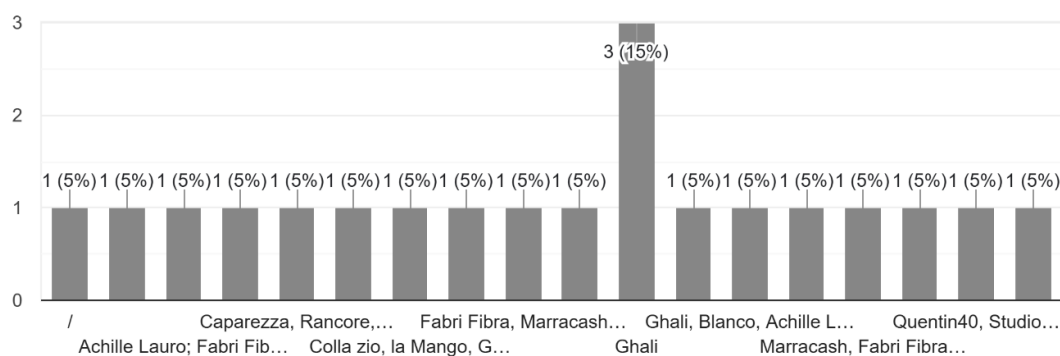


Grafico 7 - Risposta alla domanda “Quali artisti del panorama (t)rap italiano apprezzi o ascolti con maggiore interesse?”

Sebbene si stia ragionando su numeri esigui e in alcun modo rappresentativi, lo ribadiamo, è comunque una suggestione utile, all’interno di questo nostro studio, notare che sono leggermente in maggioranza gli intervistati che sostengono di non avere mai utilizzato canzoni (t)rap durante le lezioni, a fronte però di una percentuale più che considerevole (46,7%) di rispondenti che dichiarano di avere invece usato didatticamente brani di questo genere (Grafico 8). Soprattutto con finalità (Grafico 9, 15 risposte) di analisi lessicale e riflessione (inter)culturale, ma anche per la comprensione orale e per l’elicitazione di produzioni scritte; ancora una volta con una certa preferenza accordata a Ghali (Grafico 10, 15 risposte). Si noti, nel Grafico 10 una certa “confusione” in alcuni rispondenti che indicano autori legati più alla canzone pop che alla canzone rap italiana (Marco Mengoni, Annalisa

etc.); gli intervistati considerano probabilmente singoli brani e segnatamente il cantato particolarmente “rappato” di alcune strofe.

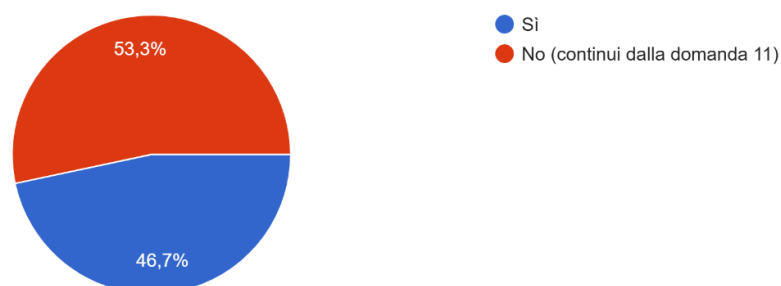


Grafico 8 - Risposta alla domanda “Hai mai utilizzato testi rap o trap nelle tue lezioni di italiano L2?”

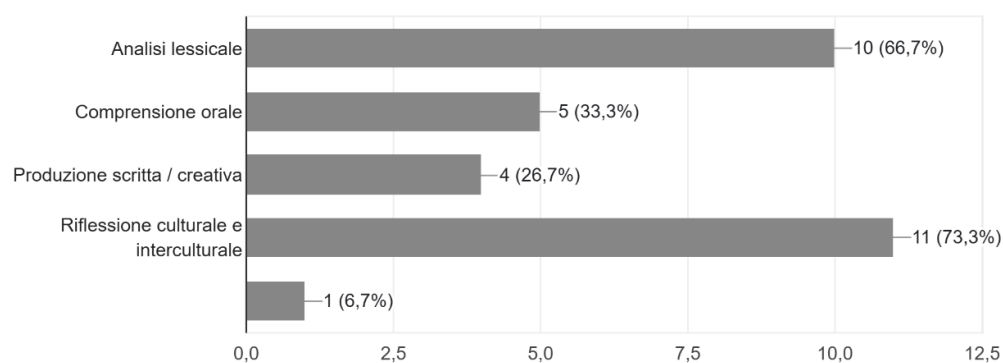


Grafico 9 - Risposta alla domanda “Se sì con quali finalità?”.

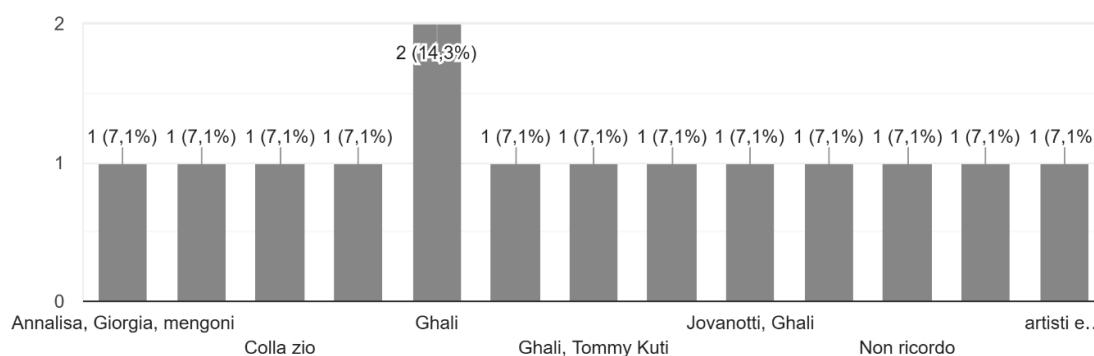


Grafico 10 - Risposta alla domanda “Quali artisti o brani hai proposto nelle tue lezioni?”

Passando alla sezione più valutativa del test, gli intervistati individuano come principali ostacoli all'utilizzazione della (t)rap in aula i contenuti controversi, il lessico troppo colloquiale e la loro scarsa familiarità con il genere, ma anche la mancanza di materiali ad hoc.

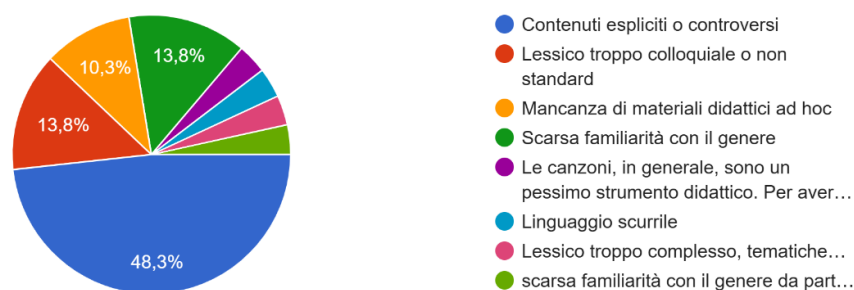


Grafico 11 - Risposta alla domanda “Secondo te, quali sono i principali ostacoli all'uso della canzone (t)rap in classe?”

Nessuno degli insegnanti intervistati (grafico 12) ritiene poco importante valutare il singolo brano piuttosto che l'immagine mediatica dell'artista e più del 70% del campione valuta questo aspetto essenziale o molto importante. Tuttavia è interessante notare come solo il 43,3% del campione si dichiari per nulla o poco influenzato dalla percezione mediatica dell'artista nella selezione del brano da didattizzare (grafico 13).

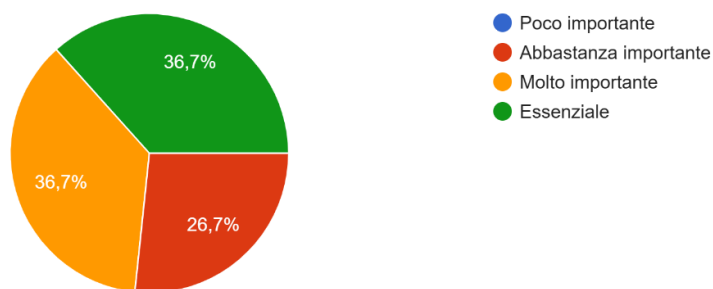


Grafico 12 - Risposta alla domanda "Quanto ritieni importante valutare il singolo brano piuttosto che l'immagine dell'artista prima di proporlo in aula?"

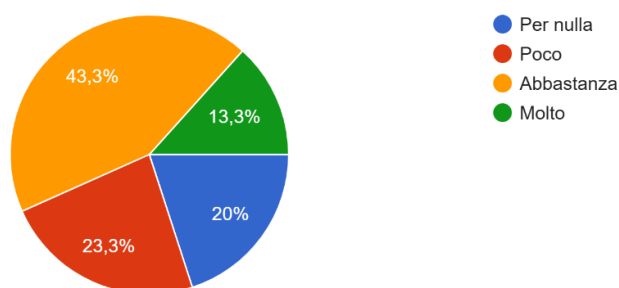


Grafico 13 - Risposta alla domanda "In che misura sei influenzato/a dalla percezione mediatica dell'artista nella selezione di un brano?"

Infine, ben l'80% del campione riterrebbe utile una piattaforma dedicata alla selezione di canzoni (t)rap per l'insegnamento dell'italiano L2 (grafico 14).

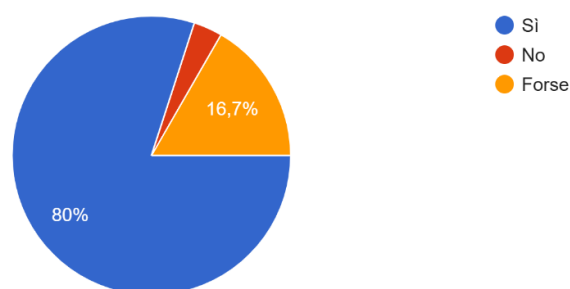


Grafico 14 - Risposta alla domanda “Sarebbe utile una piattaforma o una guida didattica che selezioni canzoni (t)rap per l’italiano L2?”

L’ultima parte del questionario rappresentava uno spazio a risposta aperta in cui gli insegnanti potevano condividere liberamente opinioni e suggerimenti sul tema dell’uso della canzone (t)rap per l’insegnamento dell’italiano L2. Di seguito presentiamo una tabella (tabella 1) delle suggestioni più significative che abbiamo ricevuto, ma prima qualche esempio di risposta:

[Esempio di risposta 1] Le canzoni di Ghali oltre il lessico e la comprensione orale (cloze) spesso suscitano grande partecipazione a discussioni collettive sulle quali si può far produrre un mini testo scritto con indicazioni ben precise

[Esempio di risposta 2] Usare le canzoni rap/trap è sicuramente un modo per partire da temi vicini agli studenti giovani, per tenerli agganciati e per stimolare il dibattito su temi attuali e interculturali. Manca, e includo me stessa, una conoscenza adeguata di questi mondi e, per alcuni, la voglia di scoprire le potenzialità di questa musica. Sicuramente avere del materiale didattico a disposizione preparato da esperti appassionati del genere, faciliterebbe il lavoro, soprattutto degli insegnanti meno abituati a questo tipo di musica.

[Esempio di risposta 3] Spesso è un gancio utile anche con giovanissimi appena arrivati, soprattutto se hanno in comune il Paese d’origine (es. Simba la Rue e Baby Gang sono conosciutissimi dagli adolescenti tunisini, da quel che ho capito perché hanno collaborato con altri artisti tunisini)

[Esempio di risposta 4] Lo uso per sottolineare elementi culturali errati o distorti (parità di genere, uso e abuso di alcool e droghe, violenza).

Se dovessimo elencare sinteticamente i vantaggi indicati dal nostro campione di insegnanti, potremmo considerare innanzitutto il fatto che la musica (t)rap stimola la motivazione e l'interesse degli studenti adolescenti, avvicinandoli alla lingua in modo spontaneo, il che favorisce l'ascolto, l'ampliamento del lessico e la comprensione orale; inoltre, sempre questo aspetto motivazionale può attivare discussioni collettive e attività di produzione scritta/orale (mini testi, dibattiti), poiché quello della canzone (t)rap rappresenta un linguaggio culturale vicino ai giovani, utile per costruire ponti con i loro mondi; infine, questo genere di attività favorisce inclusione e senso di appartenenza negli studenti stranieri (artisti condivisi con i Paesi d'origine) e offre quindi spunti per educazione interculturale e all'analisi critica dei media.

D'altra parte non mancano ovviamente gli elementi negativi. A partire, prevedibilmente, dai contenuti espliciti o controversi (violenza, droga, sessismo) che comporta certamente resistenze da parte di famiglie e colleghi. Strutturalmente, poi, si evidenziano la velocità dell'eloquio e l'uso massiccio di slang, due elementi poco accessibili per principianti o adulti poco scolarizzati: infine, dal lato dei docenti, la mancanza di competenza specifica da parte di molti insegnanti e quindi il rischio di inefficacia, se non proprio insofferenza verso attività come queste.

Le soluzioni proposte rispetto alle criticità, valide ovviamente tanto per canzone (t)rap quanto per materiali musicali autentici di altro genere, sono focalizzate sulla selezione attenta dei brani (la preferenza di testi più semplici e lenti per i livelli iniziali e, in generale, la scelta di brani e attività adatti a età e livello linguistico degli studenti) e l'uso di un'impostazione critica per decostruire gli stereotipi. In questo occorrerebbe una sensibilizzazione e formazione specifica per docenti e istituzioni scolastiche, e magari la creazione e diffusione di materiali didattici già pronti, curati da esperti del genere.

b) Interviste via email agli insegnanti

Da una serie di 20 interviste via email – effettuate su base volontaria a insegnanti di italiano come L2 provenienti tutti dall’Emilia Romagna, anche in questo caso da contesti eterogenei (CPIA, scuola secondaria, contesto carcerario) ma in prevalenza (17 su 20) da scuole secondarie situate in spazi socialmente complessi – traiamo ora altre suggestioni utili per definire le modalità didattiche ma soprattutto le percezioni degli insegnanti su questo tema. Ne consideriamo qui in particolare due, perché utili per una riflessione più generale.

Il primo stralcio – che riportiamo come anche il successivo senza adattamenti o correzioni – riporta le parole di una insegnante con esperienza in contesto carcerario e di scuola secondaria, e focalizza due questioni della massima importanza. Il ruolo della rabbia e persino di una retorica della violenza all’interno della modalità espressiva della musica (t)rap, osservando come tale elemento, in certi contesti, funga da valvola di sfogo salvifica rispetto ai rischi della violenza reale. In seconda battuta, la necessità, che abbiamo sottolineato in Martari (2024), della scelta della canzone come primo e fondamentale elemento della didattizzazione:

Secondo la mia esperienza di docente, acquisita insieme a gruppi di adolescenti così come di adulti, e in particolare di adulti reclusi in carcere, il rap è un ottimo strumento educativo per una serie di ragioni. [...] Proprio perché è un genere musicale storicamente nato tra le classi più povere della società, che continua ancora oggi a germogliare con successo in tanti contesti di marginalità, è un ottimo antidoto per sfogare sentimenti ed emozioni, persino quelle più distruttive, in maniera al contrario mediata e positiva. Detto in altri termini: meglio scrivere un pezzo rap anche molto aggressivo, invece di andare a picchiare qualcuno. Questo non è scontato, in determinati contesti sociali ed educativi. [...] Il rap come mezzo e non come fine. Insisto particolarmente su questo tema perché si tratta di avere ben chiaro l’approccio metodologico prima di scegliere questa via didattica innovativa. Le canzoni rap e trap, in quanto strumenti educativi, vanno selezionate con cura in base al messaggio, all’insegnamento che intendiamo trasmettere nella nostra lezione, né più e né meno di quanto noi docenti già facciamo con libri, articoli, saggi e romanzi nella nostra pratica didattica. Ciò significa che io docente non scelgo una canzone rap a caso, solo per meriti estetici,

perché mi piace più di altre e basta: naturalmente la sceglierò in base al contenuto del testo, in base al grado di difficoltà linguistica che può presupporre la comprensione, in base alla presenza di termini, “critici” o meno, su cui voglio concentrare la riflessione e il dibattito con la classe, in base persino al tipo di base strumentale utilizzata per suscitare determinate reazioni emotive. Una canzone rap, dunque, non vale l'altra. Questo lo dico perché ho assistito in prima persona al fallimento di attività educative, specialmente in contesti delicati come il carcere o le comunità di recupero per minori, nelle quali la selezione delle canzoni rap da utilizzare in fase laboratoriale è stata sottovalutata e considerata un dettaglio non importante - e ciò è avvenuto proprio perché non era sufficientemente chiaro a chi conduceva quelle attività che l'obiettivo del laboratorio non era “fare rap” o “ascoltare casuali brani rap con fine solo ricreativo”. L'esito di tali scelte superficiali è stato tristemente prevedibile: non comprensione, da parte dei partecipanti, delle consegne date e dunque degli obiettivi finali del laboratorio; reazione emotiva negativa e incontrollata di fronte a determinate canzoni proposte; senso di disagio e, talvolta, netto rifiuto di proseguire la partecipazione all'attività stessa.

Emerge dalle parole di questa insegnante il potenziale di condivisione di conoscenza e di scoperta di sé che la musica (t)rap impiegata come mezzo e non come fine educativo mette a disposizione dei contesti linguistico-educativi, ma certamente anche la stringente necessità di calibrare con piena consapevolezza glottodidattica l'attività.

Il secondo contributo che proponiamo in questa sezione rappresenta invece la problematizzazione da parte di un insegnante di scuola secondaria rispetto al complesso aspetto della cifra spesso sessista e misogina dei testi della canzone (t)rap:

Ho cominciato a interessarmi del fatto che i ragazzi ascoltassero rapper soprattutto del proprio Paese, i cui video erano infarciti dei topoi più prevedibili, tra cui chiaramente l'utilizzo di armi, la visione della donna esclusivamente come oggetto di piacere, l'uso di droghe e la presenza costante di soldi e automobili potenti. I ragazzi ovviamente un po' si identificavano con questi gruppi e i loro testi perché provenienti da contesti violenti e sessisti, un po' per rivendicazione sociale di diritto al benessere materiale che sentono essere invece loro negato, un po' in maniera anche

identitaria, legata cioè all'etnicità (immaginata più che altro, essendo lontani dai contesti territoriali di provenienza, un po' come un italo-americano nei confronti dell'immaginario italiano, diciamo). Se però era più scontato che i ragazzi aderissero a certi stereotipi, anche per darsi un contegno che gli consentisse di avere la sensazione di potersi proteggere e reagire a un contesto avvertito come minaccioso, la mia attenzione si spostò rapidamente sulle motivazioni delle ragazze, che finivano per ascoltare la stessa musica, nonostante a differenza dei loro compagni, fossero molto più tranquille e studiose, e in grado di conseguire migliori risultati scolastici e di conseguenza il riconoscimento di un ruolo positivo. Ma allora, banalmente, se non utilizzavano quei brani come forma di autorappresentazione, appartenenza e autodifesa, perché li ascoltavano? Beh semplicemente le ragazze ascoltavano quella musica come strumento per entrare in contatto con i ragazzi del loro contesto. In pratica se quella era la musica più ascoltata dalla maggior parte dei ragazzi, allora per rapportarsi a loro era necessario trovare un terreno comune e l'ascolto di questa musica consentiva loro di stare in un contesto comune in cui l'interazione era possibile, magari anche attraverso l'umorismo o il sarcasmo, la presa in giro e lo scherzo, e questo seppure le ragazze mostrassero una grande capacità di distanziarsi dai contenuti veicolati, che non adottavano in maniera acritica. [...] Questa è la mia esperienza (poi confermata dall'insegnamento in contesti simili di altri paesini o cittadine).

Sono il distacco ironico, dunque, e la consapevolezza della natura di fiction del dettato linguistico della canzone (t)rap, che permettono alle ascoltatrici di allontanarsi ma al tempo stesso di interagire con la rabbia espressa dai testi. Del resto, anche il più recente libro di Amir Issaa, un rapper italiano che ha dedicato all'educazione rap molto del suo impegno recente (cfr. Issaa 2021), lascia voce, per un intero capitolo, a Carmen Claudia Sorbara aka Leva57, un'artista hip hop che sottolinea bene quanto esista anche una cultura (t)rap al femminile, tanto che “il rap fatto da donne rappresenta un importantissimo capitolo nella storia della musica e della società moderna” (Issaa, 2025: 43).

Conclusioni

Dalle considerazioni che abbiamo fatto nella prima parte di questo articolo e dalla raccolta di testimonianze degli insegnanti – estremamente modesta, ma si spera di qualche interesse – sul tema della canzone (t)rap in rapporto al contesto educativo possiamo trarre ora alcune conclusioni.

L'analisi condotta mostra certamente come la canzone (t)rap, lungi dall'essere un semplice oggetto di consumo giovanile, puramente finalizzato al divertimento, rappresenti invece un potenziale strumento glottodidattico e interculturale; capace di intrecciare competenza linguistica, motivazione e riflessione critica. L'insegnante che si approcci a questo materiale didattico, quindi, non deve certamente scegliere tra l'adesione acritica e il rifiuto pregiudiziale, ma dovrà semmai, come in ogni contesto educativo complesso, porsi in uno spazio di mediazione. I testi musicali diventano pretesti per esplorare linguaggi, narrazioni e visioni del mondo; persino quando queste risultino disturbanti o polarizzanti. E il potenziale trasformativo della didattizzazione della canzone (t)rap, se esiste, risiede proprio nella sua natura ambivalente: un linguaggio che dà voce al disagio, ma che, se opportunamente didattizzato, diventa veicolo di emancipazione, appartenenza e dialogo. Insegnare con la (t)rap non significa certamente legittimarne ogni contenuto, bensì assumere una posizione critica che motivi gli apprendenti a decostruire stereotipi, rispecchiarsi o prendere le distanze, riconoscersi e riconoscere l'altro. Del resto, se è vero che la canzone consente una quota di rispecchiamento, probabilmente i contenuti più controversi sono percepiti dai giovani ascoltatori perlopiù con la distanza tipica della fiction.

In conclusione, la figura dell'insegnante assume in tutti i casi un ruolo strategico: non mediatore neutrale, ma curatore consapevole di percorsi che integrino i mondi simbolici degli studenti con quelli dell'istituzione educativa. Le voci raccolte nel questionario e nelle interviste lo confermano: se accompagnata da una solida progettazione didattica, la canzone (t)rap può diventare non un fine, ma un mezzo per costruire competenza linguistica e motivazione a imparare la lingua anche di chi viene da contesti difficili.

D'altra parte, emerge con chiarezza la necessità di orientare in modo sempre più consapevole l'attenzione futura oltre che sugli insegnanti anche sugli studenti, considerandone le propensioni e le attese in rapporto, da un lato, ai loro consumi culturali (in particolare musicali) reali e, dall'altro, ai loro bisogni linguistico educativi; così da reconsiderarli, superando uno dei limiti di questo nostro lavoro, non solo come destinatari dell'azione educativa, ma anche come protagonisti attivi del processo di apprendimento.

Bibliografia

- Balboni, Paolo (2018), *Sillabo di riferimento per l'insegnamento dell'italiano della musica*, Venezia, Ca' Foscari University Press.
- Beacco, Jean-Claude, Byram, Michael, Cavalli, Marisa, Coste, Daniel, Egli Cuenat, Mirjam, Goullier, Francis, Panthier, Johanna (2016), *Guide for the Development and Implementation of Curricula for Plurilingual and Intercultural Education*, Strasbourg, Council of Europe, <https://rm.coe.int/CoERMPublicCommonSearchServices/DisplayDCTMContent?documentId=09000016806ae621> (ultimo accesso 18 dicembre 2025).
- Benucci, Antonella, Grosso, Giulia I., Monaci, Viola (2021), *Linguistica Educativa e contesti migratori*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari-Digital Publishing.
- Bossio, Francesco (2017), *L'io e l'altro, una coappartenenza ineludibile. Prospettive di pedagogia interculturale*, in «Quaderni di Intercultura», Anno IX/2017, pp. 25-37.
- Calise, Maria Luisa (2016), *Il nuovo assetto organizzativo-didattico dell'istruzione degli adulti: la centralità dell'apprendimento dell'italiano in contesti migratori*, in Anna De Meo (a cura di), *L'italiano per i nuovi italiani: una lingua per la cittadinanza*, Napoli, L'Orientale, pp. 149-164.
- Caon, Fabio (2022), *Edulinguistica ludica. Facilitare l'apprendimento linguistico con il gioco e la ludicità*, Venezia, Ca' Foscari.
- Cristalli, Beatrice (2020), *50 sfumature di lingue e dialetto: di cosa parliamo quando parliamo di trap*, in «Treccani» https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_258.html (ultimo accesso giugno 2024).
- Di Sauro, Alessio (2024), *Il trapper Simba La Rue conquista le classifiche dopo coltellate, pistole e condanne (vere): così lo stile "gangsta" è diventato business anche in Italia*, in «Repubblica», 13 gennaio 2024, https://milano.repubblica.it/cronaca/2024/01/13/news/trapper_simba_la_rue_gangsta_rap_italia_carcere_classifiche_musica-421871730/ (ultimo accesso 18 dicembre 2025).
- Fadda, Rita (2007), (a cura di), *L'io nell'altro. Sguardi sulla formazione del soggetto*, Roma, Carocci.
- Issaa, Amir (2021), *Educazione rap*, Torino, Add.
- Issaa, Amir (2025), *Rap in classe. Strumenti e percorsi per la scuola secondaria*, Trento, Erikson.
- Kramsch, Claire (1993), *Context and Culture in Language Teaching*, Oxford, Oxford University Press.
- Kramsch, Claire (2009), *The multilingual subject*, Oxford, Oxford University Press.

- Lazzari, Annamaria (2024), *Il riscatto di Bilal, l'ex cattivo ragazzo che ora sogna solo di lavorare*, in «Il Giorno», 17 giugno 2024, <https://www.ilgiorno.it/milano/cronaca/il-riscatto-di-bilal-lex-cattivo-ragazzo-che-ora-sogna-solo-di-lavorare-sono-cambiato-tanto-d00a0d14> (ultimo accesso 18 dicembre 2025).
- Lipari, Sveva (2016), *Insegnare italiano L2 in contesti migratori: una questione di motivazione*, in De Meo A. (a cura di), *L'italiano per i nuovi italiani: una lingua per la cittadinanza*, Napoli, Università degli studi di Napoli L'Orientale, pp. 165-186.
- Martari, Yahis (2024), *Insegnare italiano L2 con la canzone rap, trap e drill. Indicazioni di metodo e osservazioni linguistiche per la didattica*, in «RILA», vol. 56, n. 1, pp. 45-70.
- Martari, Yahis (in stampa), *Still Language Education: Notes on Trap Music in the Context of Italian Playful Language Teaching*, in «Mosaic», 16.
- Martari, Yahis, Albasini, Alberto (2024), *La canzone trap nella classe di lingua italiana. Alcune osservazioni sul panorama contemporaneo e un caso di studio*, in «Italiano a stranieri», vol. 36, pp. 20-27.
- Martari, Yahis, Samu, Borbala (a cura di) (2024), *La canzone (t)rap per l'educazione linguistica plurilingue e interculturale*, in «RILA», vol. 56, n. 1, pp. 39-178.
- Martari, Yahis (2019), *Insegnare italiano L2 con i mass media*, Roma, Carocci.
- Tajfel, Henri (1999), *Gruppi Umani e Categorie Sociali*, Bologna, il Mulino

Nota biografica

Yahis Martari è professore associato di Didattica delle lingue moderne e direttore del CRDI (Centro di Ricerca per la Didattica dell'Italiano), è autore di numerosi saggi in riviste nazionali e internazionali e di alcune monografie. Tra le ultime *L'acquisizione dell'italiano da parte di sinofoni* (Pàtron, 2017) e *Insegnare italiano L2 con i mass media* (Carocci, 2019).

yahis.martari@unibo.it

Come citare questo articolo

Martari, Yahis (2025), *Buoni e cattivi alla lavagna. Artisti e testi della canzone (t)rap italiana nella prospettiva dello sfruttamento linguistico-educativo*, «Scritture Migranti», a cura di Valentina Carbonara, Daniele Comberiati, Chiara Mengozzi, Borbala Samu, n. 19, pp. 137-163.

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.

PLURILINGUISMO E PROSPETTIVA DI GENERE NEL RAP:
UNO SGUARDO LONGITUDINALE ALLE CANZONI DI CHADIA RODRIGUEZ

Gianluca Baldo

Il contributo esplora lo spazio intersezionale tra plurilinguismo, prospettiva di genere e linguistica educativa nel contesto della musica rap italiana, con un'attenzione specifica alla produzione di Chadia Rodriguez, una delle rapper di seconda generazione con retroterra migratorio più note e rappresentative. Attraverso un'analisi qualitativa longitudinale del contenuto di 18 canzoni pubblicate tra il 2018 e il 2024, lo studio indaga le strategie linguistiche adottate dall'artista, inclusa la commutazione di codice tra italiano, inglese, spagnolo, arabo e francese, e il trattamento tematico degli stereotipi di genere e dell'identità femminile. Sebbene i testi di Chadia riflettano alcuni dei tratti stilistici ed espressivi più tipici del rap, come la spacconeria (*braggadocio*), il linguaggio esplicito e i riferimenti alla sessualità, mostrano anche un tentativo originale di mettere in discussione la misoginia, riappropriarsi degli *slur* e definire diversamente il ruolo della donna nella cultura rap. Considerata la loro peculiarità linguistica e in prospettiva di genere, il contributo affronta inoltre la questione dell'adozione in ambito educativo di questi testi, in particolare nei corsi di lingua e cultura italiana (L2) per adolescenti. Lo studio muove dai risultati dell'analisi per considerare il valore didattico del rap in prospettiva plurilingue e socioculturale, in quanto risorsa autentica, coinvolgente e in grado di promuovere una riflessione critica su lingua, identità e genere.

Parole chiave

Rap; Chadia Rodriguez; Plurilinguismo; Studi di genere; Linguistica educativa.

MULTILINGUALISM AND GENDER IN RAP:
A LONGITUDINAL ANALYSIS OF CHADIA RODRIGUEZ'S SONGS

This paper delves into the intersectional space of multilingualism, gender, and educational linguistics in the Italian rap music scene, with a specific focus on the production of Chadia Rodriguez, one of the most prominent female rappers of second-generation migrant background. Through a qualitative, longitudinal content analysis of 18 songs released between 2018 and 2024, the study investigates the artist's linguistic strategies, including code-switching across Italian, English, Spanish, Arabic, and French, and the thematic treatment of gender stereotypes, and female identity. While Chadia's lyrics reflect some of the most typical stylistic and expressive features of the rap genre – such as *braggadocio*, explicit language, references to sexuality to name a few – they also show an original attempt to challenge misogyny, reclaim slurs, and redefine the role of female within rap culture. Given their engagement with real-life sociolinguistic and gender issues, the paper further considers the potential of these lyrics for educational use, particularly in Italian (second) language and culture classes for adolescents. The study builds on the results of the analysis to consider the educational value of rap from a multilingual and sociocultural perspective, as an authentic, engaging resource capable of promoting a critical reflection on language, identity, and gender.

Keywords

Rap; Chadia Rodriguez; Multilingualism; Gender Studies; Educational Linguistics.

PLURILINGUISMO E PROSPETTIVA DI GENERE NEL RAP

UNO SGUARDO LONGITUDINALE ALLE CANZONI DI CHADIA RODRIGUEZ

Gianluca Baldo

Il rap di Chadia Rodriguez, un terreno ancora poco esplorato

Il rap è un genere musicale recente, che nasce negli anni Settanta nel Bronx di New York, all'interno della cultura hip hop, ed è caratterizzato dall'essere una forma di espressione e di emancipazione delle minoranze: «attraverso la musica (e non solo), queste minoranze si autorappresentano, nominano istanze che le riguardano, costituiscono identità» (Belloni e Boschetti 2021, 171). In Italia, dove approda a distanza di circa un ventennio, il rap si diversifica sia sul piano artistico sia rispetto al pubblico degli ascoltatori e sostenitori, e assume tratti specifici, che lo avvicinano sul piano socioculturale al contesto di accoglienza (Santoro e Solaroli 2007)¹. Tuttavia, mantiene la propria connotazione di genere artistico che, attraverso la parola, è in grado di offrire a gruppi minoritari la possibilità di esprimersi, di mostrare una agentività e, talvolta, di emancipare sé stessi e familiari o amici più vicini da una condizione non favorevole sul piano sociale ed economico. Un possibile denominatore comune è quindi «la concezione della musica e della canzone come possibilità, salvezza, riscatto, e finanche come modello tanto di equità e di giustizia sociale» (Martari 2024, 60); fare musica diventa in altre parole un modo di riappropriarsi di opportunità, attraverso uno strumento di cui ciascuno dispone: la parola e dunque la voce (Petrocchi *et al.* 1996)². Nella cornice di questa protesta

¹ Nel presente contributo, il maschile è inteso come morfologicamente neutro per la lingua italiana, tuttavia il referente extralinguistico va sempre esteso a includere soggetti di genere maschile, femminile e non binario. Quindi si legga “ascoltatori e sostenitori”, ma si intenda anche parallelamente “ascoltatrici e sostenitrici”.

² Il cantante siciliano Frankie Hi-Nrg MC, che nel 1993 battezza il rap italiano con il suo album *Verba Manent* (Miglietta 2019), include una traccia dal titolo appunto *Potere alla parola* e contenente riferimenti chiari a questa tematica: «Spalancare le finestre alla comunicazione // Personale, aprire il canale universale // Dare fondo all'arsenale di parole soffocato».

contro il conformismo sociale, contro l'ingiusta distribuzione delle risorse economiche e contro l'assenza di possibilità di mutare la propria condizione, le strategie linguistiche dei rapper diventano uno strumento importante, a cui gli artisti ricorrono in maniera sistematica alla ricerca di modalità espressive inedite, in grado di raggiungere un pubblico specifico e trasmettere un'idea di autenticità che si lega strettamente alle loro possibilità di riscatto e di successo.

Il rapper proviene quindi da contesti marginali e cerca attraverso i temi, ma anche e soprattutto il codice adottato nelle canzoni, di dare una struttura e uno spessore a una identità collettiva, condivisa con i giovani ascoltatori. Questi ultimi, sono spesso accomunati da origini analoghe, che negli Stati Uniti si collocano nel ghetto delle periferie delle grandi metropoli, oggetto di politiche edilizie discriminanti e degradanti (Oware 2018) e che in Italia con analogia diventano i quartieri popolari del Nord Ovest e in particolare quelli nei pressi del Teatro Regio di Torino e il Muretto di Milano (Santoro e Solaroli 2007). Se nel caso statunitense i protagonisti come i sostenitori del rap e più in generale dell'hip hop sono gli abitanti afrocaribici, portoricani e afroamericani di quei quartieri, nell'interpretazione italiana è caratterizzante il ruolo delle cosiddette seconde generazioni, ovvero dei giovani nati da famiglie con retroterra migratorio (Ferrari 2018). Sia i tratti più generali del genere musicale, per lo più riconducibili all'ambito statunitense, sia le dimensioni innovative e più specifiche, introdotte in Italia da queste oscillazioni, diventano presto oggetto di attenzione e studio da parte pure della comunità accademica. Da un lato, la rapidissima ascesa e il successo di molti rapper, che spesso occupano le prime posizioni delle classifiche e degli ascolti, è fonte di interesse per i sociologi e per i pedagogisti, in considerazione anche dell'influsso potenziale sugli ascoltatori adolescenti. Dall'altro, in virtù della propria specificità, il codice del rap desta l'attenzione dei linguisti, che ne indagano i tratti peculiari, in relazione all'identità degli attori coinvolti, alla originalità delle strategie di negoziazione di codice e alle modalità espressive che gli autori adottano al fine di manifestare la propria autenticità e credibilità (*street credibility*, ovvero una dimensione essenziale per il successo di questi cantanti) agli occhi del pubblico.

Più nello specifico rispetto al tema del presente contributo, non mancano gli approfondimenti, anche recenti, legati al contesto italiano e con analisi che invitano a considerare i diversi elementi peculiari al genere musicale, al fine dell'adozione e di un impiego in ambito educativo e con riferimento sia agli aspetti legati più da vicino ai contenuti sia agli usi e scelte di codice³. Inoltre, le questioni di genere, particolarmente rilevanti nel caso di una forma di espressione artistica orientata a una visione per lo più maschile e spesso violenta, misogina e sessista, non passano inosservate ed è tra l'altro recente un *Manifesto per un rap antisessista* italiano (Houbabi 2019). In questa cornice teorica, la produzione di Chadia Darnakh Rodriguez, una delle prime rapper italiane non solo cronologicamente, ma anche per numero di ascolti e importanza, riceve tuttavia al momento esclusivamente l'attenzione di una tesi di laurea (Olewicki 2023). La cantante, nata da genitori marocchini ad Almeria, in Spagna, si trasferisce presto in Italia, dove a Torino e a Milano entra in contatto con gli ambienti del rap. Già dal primo singolo, *Dale* del 2018, ottiene un notevole successo, quasi due milioni di ascolti su Spotify e oltre sei milioni e mezzo di visualizzazioni del video sul canale ufficiale di YouTube. Nel contempo, l'artista manifesta una propensione per temi e scelte linguistiche che la rendono un caso di studio interessante: da un lato, si incontrano negoziazioni e commutazioni di codice che attingono sia agli idiomi delle origini immigrate sia alle lingue del rap, prima fra tutte l'inglese; dall'altro, l'identità femminile e il vissuto individuale stimolano nella cantante una riflessione critica sulle questioni di genere, sulle aspettative e sugli stereotipi socioculturali.

Questi aspetti specifici della produzione di Chadia Rodriguez, al momento oggetto di minore attenzione da parte della letteratura scientifica, costituiscono uno stimolo e punto di partenza del presente approfondimento, che si pone dunque il duplice obiettivo di indagare l'opera artistica della rapper di origine marocchina sul piano linguistico, in un'ottica plurilingue, e rispetto alle questioni identitarie e di genere ospitate dai testi. La prospettiva è applicata e orientata anche alla ricerca di

³ A tale proposito, si cita in particolare il primo numero del 2024 della *Rassegna italiana di linguistica applicata* (RILA), a cura di Borbala Samu e Yahis Martari, con contributi di studiosi che affrontano da differenti prospettive il tema della canzone rap nell'educazione plurilingue e interculturale.

una possibile adozione in situazioni specifiche e precisamente connotate di insegnamento, in particolare nel contesto dell'italiano, anche come lingua seconda. Le domande di ricerca riguardano dunque: l'identificazione di alcune caratteristiche linguistiche peculiari del rap della cantante, che la differenziano da altri autori, anche nell'ambito del medesimo genere; la presenza di temi o immagini ricorrenti, particolarmente utili nel caso di un impiego in ambito educativo; infine, alcune conclusioni relativamente alla possibile adozione dei testi di Chadia Rodriguez in aula e agli eventuali obiettivi da perseguire. Il metodo utilizzato per rispondere ai quesiti è una analisi longitudinale della produzione della rapper, con il successivo studio qualitativo dei contenuti dei testi e, infine, alcune annotazioni circoscritte a casi particolarmente rappresentativi.

Il rap delle seconde generazioni in prospettiva plurilingue e di genere

L'hip hop, il rap e la trap sono forme espressive studiate a un livello anche accademico; le fonti nella letteratura scientifica sono di conseguenza numerose e si legano ad ambiti disciplinari eterogenei. Limitatamente alle più pertinenti rispetto agli obiettivi e all'approccio metodologico dell'indagine qui descritta, la popolarità del fenomeno osservato è sottolineata da studi di carattere sociologico (Rose 1994; Oware 2018; Benasso e Benvenga 2024), ma anche pedagogico e legato alla salute (Hall *et al.* 2012; Flynn *et al.* 2016; Lecce e Bertin 2021). Da un lato, già le informazioni sugli ascolti e sulle visualizzazioni fornite da siti commerciali come Spotify e YouTube o le classifiche annuali diffuse dai mezzi di comunicazione di massa lasciano pochi dubbi sulla popolarità del genere musicale, in particolare tra i giovani e gli adolescenti. Dall'altro, proprio questi dati, unitamente ad alcune delle caratteristiche tematiche delle canzoni rap, invitano a un monitoraggio attento, a livello anche educativo, fino a suggerire l'opportunità di una alfabetizzazione dei ragazzi all'ascolto di canzoni dai contenuti non di rado violenti, misogini e sessisti (Hall *et al.* 2012; Flynn *et al.* 2016). Constatato il crescente ed elevato livello di popolarità dei rapper e della loro musica, a cui gli adolescenti sono esposti talvolta

quotidianamente e per più ore, preoccupa infatti la possibile correlazione dei comportamenti dei ragazzi con i messaggi trasmessi dai testi, in particolare rispetto ai rapporti interpersonali e sessuali. La musica può quindi essere un canale informale di apprendimento e trasmettere valori, atteggiamenti, percezioni, ma anche stereotipi e visioni discriminanti, come l'oggettivazione del corpo femminile «as the treatment of a person as simply a body» (Flynn *et al.* 2016, 164).

Per quanto concerne gli aspetti linguistici, considerata anche la natura specifica del rap, che trova proprio nella parola e nella maestria del cantante di controllarla e servirsene per raggiungere il pubblico dei sostenitori, le indagini sono numerose. Per quanto concerne il quadro statunitense, un recente studio di Oware (2018) adotta un approccio ad ampio raggio e indaga circa 400 testi pubblicati tra il 2005 e il 2015, al fine di verificare il manifestarsi di alcune tematiche specifiche e analizzare la forma linguistica adottata nel veicolarle. Rispetto all'Italia, l'interesse dei sociolinguisti offre non solamente approfondimenti, ma anche un ventaglio ampio di approcci metodologici. Miglietta (2019; 2023) adotta alcuni strumenti quantitativi, tra cui la piattaforma READ-IT dell'Istituto di linguistica computazionale "Antonio Zampolli" di Pisa (Dell'Orletta *et al.* 2011), per indagare in diacronia e sincronia le caratteristiche lessicali della produzione di cantanti rap e trap, tra cui Caparezza, Sfera Ebbasta e J-Ax. Grazie ad analoghi strumenti tecnici, il Centro di ricerca per la didattica dell'italiano (CRDI) delle Università di Bologna e per Stranieri di Perugia danno vita nel 2023 a *Rap 2023 Marrasalmoghali*, un corpus per lo studio lessicale e pragmatico della canzone dei rapper italiani, a partire da Marracash, Salmo e Ghali (Martari 2024). Ferrari (2018; 2020) sposta maggiormente l'attenzione al piano qualitativo e offre un quadro delle caratteristiche linguistiche ricorrenti nella musica dei giovani cantanti di seconda generazione, spingendosi a individuare alcuni tratti pertinenti quali il plurilinguismo e lo stretto legame tra l'identità nella migrazione e i messaggi trasmessi dai testi, alla ricerca di qualche punto di convergenza con gli autori statunitensi, ma anche e soprattutto con quelli europei.

In effetti, dalla maggior parte delle ricerche emerge una certa difficoltà ad affrontare le questioni della negoziazione dei codici e delle scelte plurilingui degli

autori, senza in parallelo considerare la questione delle identità e delle origini dei rapper con retroterra migratorio. È infatti questa la prospettiva adottata anche da alcuni studi di ambito sociologico (Stan 2020; Ridani 2022), che spostano l'attenzione verso l'adozione di determinate scelte linguistiche come strategie di posizionamento identitario, in una fase e in un contesto particolarmente critici, come l'adolescenza vissuta nei quartieri degradati di grandi città, tra cui Torino e Milano. Si tratta di negoziazioni e commutazioni di codice che ben rappresentano un mondo globalizzato e digitale, dove le mode e gli stupefacenti trovano espressione in un gergo non di rado violento e crudo, che provoca e cerca una reazione. Nei testi delle canzoni dei rapper italiani di seconda generazione, come spesso sono definiti dalle fonti, si incontrano dunque sia le tematiche più rappresentative e tipiche del genere musicale, mutate dai modelli statunitensi, sia alcune specificità che legano i testi in maniera più stretta al territorio di accoglienza e all'identità dei giovani autori. Per quanto concerne i primi, Oware (2018) offre una efficace tassonomia, sufficientemente generale e articolata su più livelli: le diverse forme assunte dall'ostentazione della forza e della popolarità del rapper, finalizzate al posizionamento rispetto al pubblico e agli artisti concorrenti; le espressioni di violenza diretta o indiretta, quindi rappresentata; il livello di misoginia, dal paternalismo alla sottomissione, dall'oggettivazione del corpo all'insulto; infine, l'omofobia. Rispetto agli autori italiani, invece, l'approccio analitico di Miglietta (2019) e di Ferreri (2020) individua alcuni dei tratti caratterizzanti, condivisi pure da altre analisi: il plurilinguismo dei codici nella migrazione; l'affiorare degli idiomi italo-romanzi; l'identità e l'esperienza dell'esclusione, sul piano anche legislativo (Privitera 2016; Ridani 2022); la vita nella città e nei suoi quartieri (De Angelis 2021).

La prospettiva di genere, infine, che occupa una posizione di rilievo nella letteratura scientifica sul rap e indaga il genere sul piano sia dei contenuti e linguistico sia educativo, risulta in particolare pertinente rispetto agli obiettivi della presente indagine e alle domande di ricerca che si pone (Weitzer e Kubrin 2009; Smiler *et al.* 2017; Della Schiava 2025). La misoginia e il sessismo, in quanto tratti peculiari del rap, ricorrono già nella classificazione di Oware (2018), che dedica

ampio spazio alla presenza di questi temi e approfondisce ampiamente il diverso punto di vista delle cantanti femminili e delle generazioni più recenti, che mostrano una sensibilità diversa e si discostano talvolta dagli stereotipi del genere musicale. Sempre in ambito anglosassone esistono i già citati approfondimenti di Hall *et al.* (2012) e Flynn *et al.* (2016) che, oltre a rilevare la popolarità degli autori e conseguenti rischi di imitazione da parte degli adolescenti, approfondiscono il caso della sessualità e dell'oggettivazione dei corpi nelle canzoni più popolari. Nel contesto italiano, il manifesto di Houbabi (2019) si orienta innanzitutto al riconoscimento del problema, «il ruolo delle donne è stereotipato, stigmatizzato e presentato come oggetto a uso e consumo di chi [lo] ascolta» (ivi, 117), e invita a una presa di coscienza critica, quindi all'antisessismo nella canzone e nell'hip hop. Martari (2024), invece, vicino all'ambito educativo, identifica la criticità e la crudezza del linguaggio adottato per dare espressione a questi contenuti, al fine anche di invitare alla cautela prima di una adozione dei testi rap in ambito educativo.

Le canzoni e l'approccio metodologico

Anche se raramente occupa le prime posizioni delle classifiche nazionali, Chadia Rodriguez gode di una certa fama in Italia e in rete. Alcune sue canzoni, in particolare quelle pubblicate tra l'esordio del 2018 e il 2020, superano i dieci o talvolta i venti milioni di visualizzazioni sulle piattaforme You Tube e Spotify⁴. Decisamente inferiore, invece, è la diffusione dei brani successivi, che raramente raggiungono il milione di ascolti. In un articolo del 2021, infatti, la rivista *Rolling Stone Italia* riconosce la difficoltà per le cantanti di entrare nella «chiusa e misogina scena rap italiana» e tuttavia include Chadia Rodriguez nel breve elenco di artiste che ce l'hanno fatta⁵. La specificità del codice adottato dalla rapper, assieme alla

⁴ I dati qui presentati provengono dalle pagine ufficiali di Chadia Rodriguez sulle piattaforme YouTube e Spotify, consultate per l'ultima volta nel mese di settembre del 2025.

⁵ L'articolo di Mattia Barro *Prima di Madame: le pioniere che hanno fatto la storia del rap italiano* compare sul sito della rivista *Rolling Stone Italia* il 20 agosto 2021 (<https://www.rollingstone.it/musica/classifiche-liste->

presenza di riferimenti espliciti alla questione di genere e ai ruoli nella musica, vissuta in prima persona, offrono apparentemente più di una occasione di adozione dei testi in attività di carattere linguistico ed educativo. Tuttavia, l'interesse specifico della comunità accademica in queste direzioni è ancora modesto. Ci si pone quindi l'obiettivo di condurre uno studio esplorativo sulla produzione artistica di Chadia Rodriguez, adottando un approccio di carattere principalmente qualitativo all'analisi di una selezione di 18 canzoni, pubblicate tra il 2018 e il 2024 e presenti sulle piattaforme e in rete. Internet, infatti, costituisce un canale importante di diffusione e distribuzione dei contenuti e, soprattutto nelle fasi iniziali della carriera di molti rapper, anche di autoproduzione dei brani; inoltre, la rete consente di intrattenere un legame più solido e diretto con i sostenitori, che si rivolgono ai medesimi canali per l'ascolto o, spesso, per la fruizione dei video e il commento (Belloni e Boschetti 2021).

L'approccio metodologico dell'analisi qualitativa del contenuto (Krippendorff 2019; Kuckartz e Rädiker 2023) è individuato in quanto coerente rispetto alla tipologia testuale e agli obiettivi, articolati su due livelli: da un lato gli aspetti legati agli usi linguistici e alla scelta dei codici nelle canzoni plurilingui; dall'altro l'approfondimento tematico e in particolare la messa in discussione degli stereotipi e la ridefinizione dei ruoli di genere. Se infatti gli studi quantitativi, tra cui Miglietta (2019 e 2023) e Martari (2024), possono certamente offrire risultati interessanti, vanno tuttavia anche incontro a limitazioni e presentano talvolta difficoltà nel lavoro di trattamento dei testi, in particolare se questi sono brevi, ripetitivi e ricorrono a codici diversi e a linguaggi specifici, com'è nel caso del rap. Coerentemente con l'oggetto osservato e con le domande di ricerca, quindi, è stata condotta un'analisi qualitativa del contenuto di una selezione di brani rappresentativi della produzione musicale di Chadia Rodriguez. A tale scopo, a fianco della tassonomia proposta in termini generali da Oware (2018) e, in maniera maggiormente orientata al caso dell'Italia e delle nuove generazioni di cantanti con retroterra migratorio, da Ferrari

(2018 e 2020) e da Miglietta (2019), si sono considerati anche alcuni riferimenti specifici al tema delle rappresentazioni di genere. Oltre alla disamina di Hall *et al.* (2012), infatti, esistono anche indagini che adottano l'approccio metodologico della analisi qualitativa del contenuto allo studio del sessismo, della misoginia e delle loro espressioni nei messaggi musicali rap. Weitzer e Kubrin (2009), per esempio, in uno studio su oltre 400 canzoni rap identificano alcuni temi e definiscono una codifica per individuare i casi di oggettivazione del corpo femminile, la presenza di appellativi derogatori, la violenza e la sfiducia nella donna, spesso interpretata come un nemico dai rapper maschili. Smiler *et al.* (2017), invece, nell'analisi di un campione di 1.250 testi musicali tra il 1960 e il 2008 offrono un modello di codifica solido, che include diverse forme di interrelazione personale tra uomo e donna, dall'incontro romantico all'episodio sessuale; vari gradi di possibile esplicitzza nel testo; infine, riferimenti alla oggettivazione del corpo femminile.

La produzione di Chadia Rodriguez si presta bene a questo tipo di analisi e offre la possibilità aggiuntiva di uno sguardo longitudinale, dato che dal 2018 al 2024 la rapper pubblica solamente 21 singoli. Dal numero sono esclusi tre *Feat.* (*featuring*, ovvero 'collaborazioni musicali'), canzoni in cui la cantante ospita e affida parti significative dell'esibizione ad altri rapper; si giunge così ai 18 testi elencati a seguito della bibliografia. La fonte principale per i testi è il sito Genius.com e prima di procedere alla codifica le trascrizioni sono state verificate attraverso l'ascolto, con la correzione di sviste o refusi e l'eliminazione sia dei ritornelli sia dei versi, o barre, ripetuti. Il libro dei codici è generato sia deduttivamente, a partire quindi dalle fonti e in particolare da quelle che adottano un approccio metodologico affine (Weitzer e Kubrin 2009; Smiler *et al.* 2017), sia induttivamente e quindi attraverso la lettura e ascolto progressivi delle canzoni. A livello linguistico, a ciascuna barra è associata l'indicazione dell'idioma dominante e di eventuali altri codici che si alternano a quello primario o compaiono come inserimenti. Inoltre, è annotata la presenza di quelle che De Mauro (2016) chiama «parole per ferire», ovvero insulti e forme di discorso d'odio (Domaneschi 2020; Nitti 2021). Sul piano tematico, invece, è codificata la presenza di elementi caratterizzanti la produzione dell'artista e le

questioni di genere: riferimenti all'amore e al sesso, con diverse forme e fini; l'oggettivazione del corpo femminile; il grado di implicitezza dei significati trasmessi; i casi in cui la rapper si vanta delle proprie caratteristiche e si mette a confronto con altri; la riflessione sui ruoli sia a livello familiare sia nella relazione interpersonale tra i generi; infine, le differenti forme assunte dalla violenza, fisica o verbale. La maggior parte dei codici adottati nell'analisi qualitativa del contenuto è di carattere binario, è annotata quindi la presenza o assenza del singolo tratto. Considerato il grado di approfondimento e gli obiettivi dello studio, è stato così possibile condurre l'analisi con relativa semplicità già attraverso un foglio Excel, senza la necessità di ricorrere a programmi più specifici.

La lingua e i temi delle canzoni di Chadia Rodriguez

Eliminati i segmenti ripetuti e i ritornelli, la trascrizione e preparazione per l'analisi del campione di 18 canzoni di Chadia Rodriguez include 672 barre, in cui è pervasiva la presenza della lingua italiana, che si incontra infatti in almeno qualche misura nel 98,8% dei singoli versi. Tuttavia, le barre che lasciano anche uno spazio, più o meno esteso, ad altri e diversi idiomi non costituiscono un fatto raro né occasionale; rispondono anzi a fini sia espressivi, legati per esempio alla necessità di una assonanza interna o di una rima (De Iaco 2024), sia di definizione dell'identità e del retroterra della rapper e possono servire dunque a manifestare vicinanza al pubblico dei sostenitori, autenticità e credibilità di strada (Belloni e Boschetti 2021)⁶. In questo quadro, l'inglese non è solamente la lingua del rap statunitense, delle origini; costituisce nel contempo uno strumento di intercomprensione globale e come tale filtra pure attraverso il linguaggio giovanile.

Canzone (anno)	totale barre	italiano	inglese	spagnolo	marocchino
----------------	--------------	----------	---------	----------	------------

⁶ Per una introduzione al tema della commutazione di codice è possibile consultare la pagina curata da Alfonzetti per l'enciclopedia online Treccani ([https://www.treccani.it/enciclopedia/commutazione-di-codice_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/commutazione-di-codice_(Enciclopedia-dell'Italiano)/), ultima consultazione il 10 dicembre 2025). Per quanto concerne invece il caso specifico del rap, alcuni punti di partenza sono gli approfondimenti di Ferrari (2018) e Stan (2020).

<i>Dale</i> (2018)	48	48	4	5	0
<i>Bitch 2.0</i> (2018)	47	44	13	0	3
<i>Mangiauomini</i> (2019)	42	42	10	0	0
<i>Bitch 3.0</i> (2022)	37	35	8	8	2
<i>Le regole della bitch</i> (2024)	31	10	0	0	0

Tabella 1. *Lingue o dialetti presenti nelle canzoni di Chadia, per idioma e nei brani più rappresentativi*

Pertanto, come evidenziato dalla sintesi nella tabella 1, l'idioma è frequentemente rappresentato nelle canzoni di Chadia Rodriguez e compare in qualche forma nell'11,9% delle 672 barre, seppure con un ampio margine di variazione da testo a testo⁷. Anche se la presenza di ispanismi (2,8%) e di arabismi (1,9%), o di elementi in francese (0,4%) è più contenuta, il dato è comunque significativo, perché questi idiomi si correlano sia al codice del genere musicale sia al retroterra migratorio della rapper. Da un lato, i punti di contatto e gli scambi tra gli esponenti del genere musicale in Spagna e in Francia e gli autori italiani trovano espressione anche sul piano linguistico, dall'altro la peculiarità del retroterra migratorio individuale di Chadia Rodriguez favorisce un legame diretto con diversi codici, identità e culture. Inoltre, si segnala la presenza di inserti lessicali isolati, provenienti da idiomi diversi, che Mirabella (2025) riscontra anche in Kid Yugi e possono essere ricondotti a fonti eterogenee: *favela*, dal portoghese brasiliano, è un prestito bene acclimatato nell'italiano; *bentai*, dal giapponese, ricorre forse meno di frequente, ma è presente nei riferimenti comuni al pubblico giovanile degli ascoltatori; infine il maltese *flus*, è utilizzato come riferimento criptico al denaro nel codice specifico della musica rap⁸. Sporadici, eppure presenti, anche alcuni tratti che possono essere ricondotti a degli usi regionali e che tuttavia potrebbero essere filtrati indirettamente, con il passaggio dal linguaggio giovanile o della musica rap: è il caso, per esempio, dell'aggettivo dimostrativo 'questi' che compare in forma abbreviata '*sti*, oppure di *frate*', per 'fratello', quindi a fianco dell'inglese *bro* dell'arabo *keboya*.

⁷ Per questioni di spazio, i dati inclusi nelle tabelle 1 e 2 sono solamente una selezione delle canzoni della discografia dell'artista e hanno la funzione di presentare e offrire testimonianza di alcuni dei fenomeni discussi nel commento.

⁸ Diversi riferimenti, anche molto simili a questi, si incontrano per esempio nella produzione di Baby Gang, che fa un ricorso decisamente più ampio sia alle rinegoziazioni di codice sia a idiomi esotici con fini criptici o per manifestare la propria autenticità e identità di rapper (cfr. Mirabella 2024; Baldo 2025).

Tuttavia, è opportuno notare, ed è anche questa dimensione a conferire un senso all'approccio metodologico qui adottato, i casi di commutazione di codice da una barra alla successiva o anche all'interno della medesima, sono soggetti a un ampio margine di variazione nella produzione dell'artista. Per esempio, il ricorso all'inglese è massiccio in uno dei brani più recenti, *Sugar Daddy* del 2024, dove compare già nel titolo e si incontra quasi in ogni barra (21 degli 80 casi riscontrati nell'intera produzione): *peach, booty, bitch, daddy*, «lui è il mio slave nel game» o «Arte, business, soldi, sesso, droga, Yoko Ono», per citare solamente qualche esempio. Quasi metà dei segmenti in spagnolo (8 su 19), invece, sono ospitati dalla canzone *Bitch 3.0* del 2022, particolarmente ricca anche di fenomeni di commutazione da un codice a un altro, a livello sia interfrasale sia intrafrasale: dalla barra iniziale «¿Smookid, qué es lo que pasa?», interamente in spagnolo, a casi successivi quali «Il mio sangue vestito di nero» o «Estoy aquí de nuevo, ferri e pacchi di denaro», per riportare alcuni casi rappresentativi. L'esistenza stessa di questo genere di variazione, con diversi gradi e forme di plurilinguismo da testo a testo, invita a considerare questi fenomeni come delle strategie della rapper, scelte consapevoli dunque, non occasionali o dovute a un controllo limitato dello strumento espressivo. Analogamente, seppure con strategie di natura diversa, accade anche del caso dei disfemismi e delle parole usate per insultare, presenti in maniera non uniforme nella produzione di Chadia Rodriguez. Se in alcuni brani, per esempio in *Figli del deserto* del 2023, sono del tutto assenti, in altri emergono in maniera più evidente, fino a costituire una cifra caratteristica dei testi. Avviene per esempio nelle prime canzoni, del 2018, ma anche in alcune successive, per toccare l'incidenza massima in *Le regole della bitch* del 2024, dove uno *slur* trova spazio già nel titolo e tra i versi si rintracciano 10 dei 45 casi di parole per ferire riscontrati nell'intera discografia (una presenza pari al 32,3% dei 31 versi analizzati nella singola canzone)⁹.

⁹ Gli *slur* sono epiteti denigratori particolarmente dannosi, perché utilizzati sul piano pragmatico per insultare e ferire un individuo in virtù della sua mera appartenenza a un determinato gruppo sociale (Domaneschi 2020). Si legano infatti a degli stereotipi, cornici concettuali e scorciatoie cognitive che discriminano una intera minoranza e, come tali, difficilmente si lasciano annullare attraverso l'utilizzo in un differente contesto: gli *slur* richiamano inevitabilmente dei pericolosi significati impliciti (Lombardi Vallauri 2019).

Analoghi risultati sono offerti dall'analisi tematica, che sposta quindi il punto focale dell'osservazione alle categorie eterogenee definite sia sulla base dei riferimenti presenti in letteratura sia per via diretta e dunque a partire dai testi.

Canzone (anno)	amore	sessu	oggettiv.	spacconeria	ruoli genere
<i>Dale</i> (2018)	2	9	12	8	9
<i>Fumo bianco</i> (2018)	13	6	3	4	15
<i>Mangiauomini</i> (2019)	0	9	5	14	10
<i>Bella così</i> (2020)	3	1	14	0	23
<i>Le regole della bitch</i> (2024)	2	4	5	7	13

Tabella 2. *Analisi qualitativa delle canzoni di Chadia, per temi e nei brani più rappresentativi*

Come emerge dai dati selezionati per essere illustrati dalla dati in tabella 2, nonostante il rap sia un genere musicale spesso identificato come sessista e misogino (Weizer e Kubrin 2009; Houbabi 2019; Olewicki 2023), nella produzione di Chadia Rodriguez si incontrano delle canzoni diverse, con toni più leggeri e che potremmo codificare come d'amore: è il caso di *Fumo bianco* del 2018, dove si registrano 13 delle 33 occorrenze in assoluto di questa tematica (compare nel 31,7% delle 41 barre del testo, in forma talvolta esplicita, altrove implicita). In altri casi, come in *Dale*, primo singolo in assoluto, del 2018, l'attenzione è invece per lo più rivolta all'atto sessuale in sé e in quanto apparentemente finalizzato al soddisfacimento di un bisogno fisico (9 dei 44 casi totali, pari al 18,8% delle barre di quel testo). Per quanto concerne, invece, i casi rappresentativi di quello che le fonti definiscono come *braggadocio*, ovvero la tendenza del rapper a vantarsi di sé, della propria ricchezza materiale, della forza fisica o anche della potenza sessuale (Oware 2018), i casi nella produzione di Chadia Rodriguez sono concentrati in *Mangiauomini* del 2019: nella canzone compaiono 14 esempi di questo tipo di spacconeria sui 58 dell'intera discografia (il 33,3% delle 42 barre), fianco a fianco tuttavia con riferimenti chiari ai ruoli maschili e femminili nel rap e nelle relazioni interpersonali (23,8%). Il testo che si sofferma maggiormente sui ruoli e sugli stereotipi di genere è però indubbiamente *Bella così* del 2020, una delle canzoni più mature e riuscite della

rapper¹⁰. Nel brano si incontrano 23 dei 126 riferimenti o tentativi di ridefinizione dei ruoli e delle aspettative sociali nei confronti della donna nell'intera opera di Chadia Rodriguez (compaiono nel 54,8% delle 42 barre); inoltre, nello stesso testo emergono 14 dei 56 richiami a casi o esempi di oggettivazione del corpo femminile (pari dunque al 33,3% dei versi della canzone).

Alcune riflessioni sugli esiti dell'indagine esplorativa

Per giungere a una sintesi, l'indagine qualitativa del contenuto delle canzoni di Chadia Rodriguez evidenzia in prima battuta il plurilinguismo, caratteristica comune a molti dei rapper italiani di seconda generazione (Ferrari 2018), tuttavia con qualche specificità. Da un lato, il codice adottato da molti degli artisti di origine immigrata come strategia per prendere la parola, con un atto quindi di riappropriazione simbolica, è ibrido e prevede il passaggio fluido da un idioma e registro espressivo all'altro, talvolta all'interno della stessa barra e reiterato, a rappresentare non solamente esperienze ma anche identità complesse e stratificate, al confine tra più mondi ed esistenze (Stan 2020). Dall'altro, per diretta conseguenza, queste esperienze e identità si manifestano in maniera peculiare in base non solamente alle intenzioni e alle situazioni comunicative contingenti, ma pure come riflesso di circostanze e di relazioni interpersonali pregresse vissute dagli artisti. Il margine di variazione è quindi ampio e ciascun rapper coltiva e affina il proprio strumento espressivo, la parola (Petrocchi *et al.* 1996), sulla base delle opportunità offerte dal proprio repertorio, tenendo conto nel contempo della specificità del genere musicale e della necessità di adottare un codice che sia percepito come autentico e credibile dal pubblico (Belloni e Boschetti 2021). In questa ricerca del proprio «antilanguage» (Samu 2024), forma di protesta contro il conformismo socioculturale, oltre che linguistico, innervata di gergo giovanile, giochi di parole come il riocontra, linguaggio dei mezzi di comunicazione e della rete, regionalismi o inserti dialettali,

¹⁰ A settembre 2025, la canzone ha infatti superato i 21 milioni di visualizzazioni sulla pagina ufficiale dell'artista su YouTube e i 19 milioni di ascolti su Spotify.

idiomi stranieri o dell'immigrazione, trovano ampio spazio la creatività e agentività individuali¹¹. Nonostante gli indubbi punti di contatto, infatti, la lingua di Caparezza si differenzia da quella di Baby Gang e ancora da quella di Kid Yugi (Miglietta 2019; Mirabella 2024; 2025), così come peculiare è il codice selezionato e adottato da Chadia Rodriguez.

Le strategie sono quindi spesso comuni, come pure gli obiettivi, tuttavia i vissuti individuali, le identità nell'immigrazione e il plurilinguismo offrono strumenti e forme differenti. Nel caso specifico di Chadia Rodriguez, l'inglese conta molto sia in quanto riferimento al mondo del rap statunitense sia attraverso elementi lessicali a diverso titolo presenti nel linguaggio giovanile e di internet. Compagno tuttavia anche lo spagnolo, caratterizzante per il genere musicale a livello europeo e nel contempo vicino all'identità dell'artista, parallelamente all'arabo delle origini marocchine dei genitori. Se l'adozione di queste strategie plurilingui e il ricorso a modalità diverse di commutazione di codice si palesano come delle scelte intenzionali e consapevoli, con una finalità sia espressiva sia di posizionamento identitario individuale e collettivo (Stan 2020), la distribuzione non uniforme nella produzione della rapper offre opportunità specifiche, non sempre riscontrabili in altri autori. In effetti, i temi affrontati dalle canzoni di Chadia Rodriguez si lasciano solamente in parte ricondurre alle tassonomie adottate dalla letteratura accademica di riferimento sia statunitense sia italiana e dunque vicina alle voci dei rapper con retroterra migratorio (Ridani 2022).

A livello tematico, infatti, alcuni elementi sono del tutto specifici alla produzione della rapper, che così si definisce e talvolta ridefinisce a livello identitario, esprimendo una posizione chiara rispetto ad alcuni stereotipi e visioni maschili che caratterizzano il rap. In diversa misura e attraverso strategie eterogenee, le canzoni osservate in prospettiva longitudinale mostrano infatti lo sviluppo di una

¹¹ Il riucontra (inversione di 'contrario') è una delle possibili strategie comunicative che definiscono l'identità linguistica del rapper; si tratta di una forma di espressione criptica, che consente di trasmettere significati in maniera non immediatamente trasparente per chi non ne ha familiarità e non fa dunque parte di un certo gruppo sociale di riferimento (Belloni e Boschetti 2021). Nasce per imitazione del corrispondente francese *verlan* (quindi *à l'envers*, con identico significato), di cui condivide la natura, e si incontra occasionalmente pure nelle canzoni dei rapper italiani: «E vuoi la dawee? OK la prendo» in *Per i miei kbo* di Maruego, del 2015, dove *dawee* è l'inversione di *weeda*, quindi 'erba, marijuana'.

messa in discussione critica dei ruoli e stereotipi di genere, oltre che una riflessione sul rapporto tra figli e genitori. Nel brano che meglio rappresenta queste caratteristiche, *Bella così* del 2021, le esperienze autobiografiche dell'artista coinvolgono e includono il pubblico degli ascoltatori adolescenti, potenzialmente in grado di identificarsi nei temi toccati dal testo: l'amore, ma in particolare l'oggettivazione del corpo femminile («Io non avevo il seno grosso né la statura») e il ruolo della donna non solamente nel rap, ma anche nella comunicazione dei media e della rete («Senza fare la ladra né la puttana»). Un altro caso è rappresentato da *Le regole della bitch*, del 2024, che prosegue e articola un discorso avviato già in *Bitch 2.0*, del 2018, anno dell'esordio della cantante. Il testo presenta un doppio decalogo di comportamenti che dal punto di vista di Chadia Rodriguez dovrebbero caratterizzare i rapporti interpersonali e i ruoli di uomini e donne, talvolta in rottura con alcuni stereotipi di genere ben radicati nella musica rap: per esempio, «Otto: se siet□ a cena a volte paga tu il conto // È il tuo uomo, mica il tuo portafoglio» mette in discussione il sessismo paternalista che implica una gerarchia nei ruoli; «Regola uno: senza permesso non lo tocchi il mio culo» o «Nove: rispettami, coglione» si confrontano, invece, in maniera assai diretta ed esplicita con l'oggettivazione del corpo femminile, spesso ricondotto a un bene a disposizione e accesso libero nella visione sessista degli autori maschili e anche di alcune rapper femminili (Oware 2018; Olewicki 2023).

La presenza di disfemismi e di epiteti insultanti è analogamente eterogenea nella produzione di Chadia Rodriguez e la cantante sembra ricorrere a questa opportunità più spesso nelle prime canzoni e, recentemente, in *Le regole della bitch*. I fini possono essere diversi e se da un lato si può forse registrare una volontà di maggiore aderenza alle aspettative del pubblico e alle richieste delle case discografiche (Houbabi 2019; Oware 2018, con riferimenti specifici anche alla questione di genere), quindi con l'obiettivo di favorire la diffusione delle canzoni e vincere la concorrenza del mercato, dall'altro emergono delle strategie comunicative. Non diversamente rispetto ad altri comportamenti e atteggiamenti, il ricorso a moduli espressivi assai espliciti e diretti, fino a giungere al disfemismo e all'insulto,

può infatti costituire una componente dell'autenticità e credibilità dell'artista (Belloni e Boschetti 2021). Inoltre, può rispondere in maniera efficace alle esigenze imposte da alcuni contenuti e contesti, per esempio affermare con forza maggiore una posizione o ruolo, eludere un cliché o opporsi a uno stereotipo. Questi tentativi, che emergono in molti testi di Chadia Rodriguez, trovano rappresentazione anche nel discorso che la rapper sviluppa attorno a *bitch*, lo *slur* che compare già nel titolo di almeno tre sue canzoni: *Bitch 2.0* del 2018, *Bitch 3.0* del 2022 e *Le regole della bitch* del 2024. L'appellativo derogatorio, che si lega a uno stereotipo sessista e quindi richiama dei significati impliciti profondi (Lombardi Vallauri 2019), è riconosciuto come elemento caratterizzante della cultura rap già da Oware (2018), che ne registra tuttavia sia la misoginia sia la funzione affettiva nell'uso connotato che ne fanno alcuni cantanti in contesti assai circoscritti e specifici. In Chadia Rodriguez è plausibile pensare a un tentativo di riappropriazione semantica, ovvero una reinterpretazione dell'elemento lessicale, finalizzata a liberarlo dal significato derogatorio che ha assunto in riferimento a un determinato gruppo di persone e minoranza (Domaneschi 2020). Nel caso specifico di *bitch*, muove in questa direzione già l'omonimo manifesto di Freeman (1968), mentre la volontà di sfidare nello specifico le convenzioni di genere del rap si incontra nel più recente e vicino esempio di Houbabi (2019).

L'attendibilità delle informazioni e riflessioni qui presentate è tuttavia limitata da alcuni fattori, legati alla modalità di raccolta e di trattamento dei dati, soprattutto nella successiva fase di analisi. Al momento della codifica, infatti, non è stato possibile prevedere più persone, indipendenti nel proprio lavoro, con il calcolo successivo del livello di accordo nella attribuzione dei differenti codici e ridiscussione dei risultati contrastanti (Krippendorff 2019; Kuckartz e Rädiker 2023); esiste quindi il rischio che l'osservazione abbia inconsapevolmente confermato una prospettiva individuale, preesistente rispetto ai dati. Inoltre, considerati gli obiettivi dello studio, l'approfondimento a livello linguistico è risultato limitato a pochi aspetti essenziali e ci sarebbe invece spazio per raccogliere più informazioni, adottando anche un approccio metodologico alternativo. In una diversa prospettiva,

tuttavia, queste considerazioni possono costituire il punto di partenza per altrettante prospettive di ricerca future e andare ad affiancarsi a un potenziale sviluppo applicato all'ambito linguistico educativo. Alcune delle canzoni potrebbero infatti essere scelte per l'adozione sperimentale in aula, con la creazione di materiali aggiuntivi e proponendo l'ascolto e la riflessione a gruppi selezionati di studenti, nell'ambito della lingua e cultura italiana, eventualmente per stranieri. In quest'ottica, potrebbero rivelarsi efficaci sul piano formativo e in particolare nel caso di un pubblico di adolescenti, un approccio plurilingue, con una focalizzazione sui repertori e sugli usi linguistici nel rap delle generazioni con retroterra migratorio, qualche osservazione di più ampia portata su questa forma di espressione musicale, infine una analisi critica della questione degli stereotipi di genere, in quanto tratto distintivo della natura del rap.

Alcune conclusioni di carattere linguistico ed educativo

Per giungere a una sintesi e proporre qualche risposta alle domande di ricerca introduttive, la musica di Chadia Rodriguez si colloca nel contesto del rap, con il quale condivide tratti sia al livello delle scelte di codice sia sul piano tematico, tuttavia questa cornice non riesce a nascondere la peculiarità di alcune scelte individuali, legate al repertorio, agli usi e alle esperienze dell'artista. A fianco degli idiomi più praticati nel rap, l'inglese statunitense e lo spagnolo, si incontrano quindi l'arabo marocchino e il francese, che danno origine a un codice ibrido, personale, che ricorre alla commutazione interfrasale e intrafrasale e costituisce un primo elemento di interesse in prospettiva educativa plurilingue (De Iaco 2024). Questo codice misto, infatti, che rivela l'identità della rapper e le sue strategie di posizionamento sociale e culturale (Stan 2020), è una risorsa a cui attingere per riflessioni e approfondimenti in aula, per esempio in attività volte a favorire una maggiore visibilità degli idiomi diversi dall'italiano dominante o per stimolare la produzione di testi identitari creativi e plurilingui (Zanfabro 2022 ne offre un buon esempio). Inoltre, la presenza di un nutrito inventario di parole che possono essere

usate per insultare e per ferire (De Mauro 2016), se da un lato invita alla prudenza nella scelta delle canzoni rispetto all'età e alle caratteristiche degli apprendenti (Martari 2024), d'altro canto può essere un punto di partenza per attività di dibattito e per analisi in gruppo, al fine di stimolare una sensibilità maggiore rispetto alle questioni del discorso d'odio e nei confronti della sua diffusione in rete e tra gli adolescenti in particolare (Faloppa 2020). In alternativa, il medesimo tema si piega facilmente, come rileva Samu (2024), a offrire opportunità formative rispetto a delle strategie pragmatiche che raramente trovano un adeguato spazio in aula, ma che occorrono con frequenza decisamente maggiore negli usi autentici e quotidiani della lingua.

Sul piano dei contenuti, invece, gli stimoli e le idee originano sia dalle tematiche generali proposte dai modelli di oltreoceano (Oware 2018), sia dalla localizzazione nel contesto socioculturale italiano (Santoro e Solaroli 2007; Miglietta 2019; 2023) e dei giovani con retroterra migratorio (Ferrari 2018; 2020). Come evidenziano i risultati dell'analisi discussi nei paragrafi precedenti, la produzione di Chadia Rodriguez rientra solo in parte nel quadro di riferimento del rap maschile: se da un lato si incontrano esempi di machismo, spacconeria (*braggadocio*), connotazioni talvolta violente o al limite del sessismo (Oware 2018), dall'altro la produzione dell'artista di origini marocchine muove in direzioni differenti e si distingue. La rapper pone infatti la propria identità femminile al centro di una riflessione, intima e personale, e la costruisce e ridefinisce nei propri testi (Olewicki 2023). La questione di genere, così rilevante nel rap (Houbabi 2019), si pone dunque al centro, in una prospettiva dinamica, di cambiamento, di approfondimento e di crescita, con risvolti che possono rendere una riflessione sui testi particolarmente feconda e vantaggiosa nel contesto educativo. È per esempio il caso dell'adozione di una prospettiva di genere, che attragga l'attenzione sulla natura sociale e culturale dei ruoli attribuiti all'uomo e alla donna, sulle forme di discriminazione e di violenza, con implicazioni utili sia nella classe di lingua seconda e quindi con parlanti provenienti da retroterra culturali talvolta distanti sia nel sistema educativo formale, in classi di adolescenti e

frequentate pertanto da soggetti particolarmente toccati da queste dinamiche e nel contempo appassionati fruitori di prodotti musicali e audiovisivi.

In conclusione, le canzoni di Chadia Rodriguez, ascoltate e visualizzate da milioni di persone sulle piattaforme digitali, sono in grado di per sé di raggiungere un pubblico vasto e propongono contenuti originali, non conformi agli stereotipi del rap e alle richieste dell'industria discografica. La produzione artistica della rapper presenta diverse peculiarità, sul piano sia linguistico sia tematico, che possono favorire una adozione assai proficua in contesto educativo, con benefici di ordine diverso per i parlanti coinvolti. L'ascolto della musica rap fa già parte della quotidianità di molti adolescenti e li espone di conseguenza a strategie plurilingui specifiche, a usi e scelte marcati (Ferrari 2018; Stan 2020; Grasso 2024; Mirabella 2024), oltre che a contenuti che possono dare origine a dei processi di imitazione più o meno consapevole e possono costituire una componente di una identità determinata socialmente e collettivamente (Hall *et al.* 2012; Flynn *et al.* 2016). Portare la musica rap in aula è certamente un utile veicolo di coinvolgimento e di motivazione (De Iaco 2024; Martari 2024), tuttavia l'esperienza può costituire nel contempo una risorsa importante al fine di rendere espliciti degli usi, delle scelte di carattere linguistico, ma anche degli atteggiamenti connotati su un piano socioculturale e identitario. In questa chiave, le attività e le esperienze proposte in aula, in una prospettiva futura di approfondimento e sviluppo di questo ambito di ricerca, potrebbero auspicare non esclusivamente a stimolare la sensibilità dei parlanti nei confronti degli usi e delle strategie plurilingui, ma potrebbero nondimeno essere orientati a favorire un processo di riflessione individuale, volta a invitare a riconoscere e a porre criticamente in discussione i ruoli, i significati e le gerarchie esistenti. In queste dimensioni in ultima istanza si collocano e identificano l'originalità e l'utilità sul piano plurilingue ed educativo della canzone rap al femminile di artiste come Chadia Rodriguez.

Bibliografia

- Baldo, Gianluca (2025), «Occhiali Valentino, sangue marocchino»: plurilinguismo e identità nella canzone dei rapper italo-marocchini contemporanei, in Paolo Nitti (a cura di), *Minority Languages, Multilingualism, and Italian Language Education*, «Quaderni di Expressio», vol. 5, pp. 181-195.
- Belloni, Guido, Boschetti, Laura (2021), *Avessimo avuto i soldi, magari, mi comprerei una tuta più bella. Oltre l'immagine stereotipata e la narrazione mediatica di luoghi e persone*, «Tracce urbane. Rivista italiana transdisciplinare di studi urbani», vol. 6, n. 10, pp. 168-193. DOI: <https://doi.org/10.13133/2532-6562/17550>.
- Benasso, Sebastiano, Benvenga Luca (2024), *TRAP! Suoni, segni e soggettività nella scena italiana*, Nova Logos, Rimini.
- De Angelis, Roberto (2021), *Territori di rap/trap tra devianza spettacolarizzata, gangsta tragico e antagonismo di cura*, «Tracce urbane. Rivista italiana transdisciplinare di studi urbani», vol. 6, n. 10, pp. 231-252. DOI: <https://doi.org/10.13133/2532-6562/17736>.
- De Iaco, Moira (2024), *Cara Italia di Gbali. Un'analisi linguistica e socioculturale del testo come proposta didattica per la classe di italiano L2*, «RILA», vol. 54, n. 1, pp. 109-129.
- 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. DOI: <https://doi.org/10.54103/2532-1803/28591>.
- De Mauro, Tullio (2016), *Le parole per ferire*, «Internazionale», 27 settembre 2016.
- Dell'Orletta, Felice, Montemagni, Simonetta, Venturi, Giulia (2011), *READ-IT: assessing readability of Italian texts with a view to text simplification*, in Aa.Vv. (eds.), *Proceedings of the 2nd Workshop on Speech and Language Processing for Assistive Technologies*, Edinburgh, Association for Computational Linguistics, pp. 73-83.
- Domaneschi, Filippo (2020), *Insultare gli altri*, Torino, Einaudi.
- Faloppa, Federico (2020), *#Odio. Manuale di resistenza alla violenza delle parole*, Torino, UTET.
- Ferrari, Jacopo (2018), *La lingua dei rapper figli dell'immigrazione in Italia*, «Lingue e Culture dei Media», vol. 2, n. 1, pp. 155-172. DOI: <https://doi.org/10.13130/2532-1803/10309>.
- Flynn, Mark A., Craig, Clay M., Anderson, Christina N., Holody, Kyle J. (2016), *Objectification in Popular Music Lyrics: An Examination of Gender and Genre Differences*, «Sex Roles», vol. 75, pp. 164-176. DOI: <https://doi.org/10.1007/s11199-016-0592-3>.
- Freeman, Jo (1968), *The BITCH Manifesto*, s.l., s.d.

- Hall, Cougar P., West, Joshua H., Hill, Shane (2012), *Sexualization in Lyrics of Popular Music from 1959 to 2009: Implications for Sexuality Educators*, «Sexuality & Culture», vol. 16, pp. 103-117. DOI: <https://doi.org/10.1007/s12119-011-9103-4>.
- Houbabi, Wissal (2019), *Manifesto per un rap antisessista*, in Sergia Adami, Giulia Zanfandro e Elisabetta Tiganì 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, EUT, pp. 117-120.
- Krippendorff, Klaus (2019), *Content Analysis. An Introduction to Its Methodology*, Thousand Oaks, SAGE.
- Kuckartz, Udo, Rädiker, Stefan (2023), *Qualitative Content Analysis. Methods, Practice and Software*, Thousand Oaks, SAGE.
- Lecce, Silvestro, Bertin, Federica (2021), *Generazione trap. Nuova musica per nuovi adolescenti*, Mimesis, Milano.
- Lombardi Vallauri, Edoardo (2019), *La lingua disonesta. Contenuti impliciti e strategie di persuasione*, Bologna, il Mulino.
- Martari, Yahis (2024), *Insegnare italiano L2 con la canzone rap, trap e drill. Indicazioni metodo e osservazioni linguistiche per la didattica*, «RILa», vol. 56, n. 1, pp. 45-69.
- Miglietta, Annarita (2019), *Sulla lingua del rap italiano. Analisi quali-quantitativa dei testi di Caparezza*, Firenze, Franco Cesati.
- Miglietta, Annarita (2023), *Rap, trap e linguaggi giovanili*, in Luca Bellone, Laura Bonato e Elena Madrussan (a cura di), *It's (not) only rock 'n' roll. Linguaggi, culture, identità giovanili*, «Quaderni di RiCOGNIZIONI (QuadRi)», vol. 14, pp. 45-57.
- Mirabella, Matteo (2024), *“Nuova generazione, da poveri a milionari”. Note linguistiche sul rap di Baby Gang*, «RILa», vol. 56, n. 1, pp. 157-175.
- Mirabella, Matteo (2025), *“Parlo solo di droga, ma mi danno del poeta”. Sulla lingua della canzone rap di Kid Yugi*, «Archiv für Textmusikforschung (ATeM)», vol. 9, n. 1, pp. 1-20. DOI: https://doi.org/10.15203/ATeM_2025_1.8.
- Nitti, Paolo (2021), *L'insulto. La lingua dello scherzo, la lingua dell'odio*, Firenze, Franco Cesati.
- Olewicki, Marine (2023), *Oltre la 'Bitch': Chadia Rodriguez, un'artista marocchina nell'universo maschile del Gangsta rap italiano. Stereotipi e sovversioni*, Faculté de philosophie, arts et lettres, Université Catholique de Louvain, relatore Costantino Maeder (tesi di laurea).
- Oware, Matthew (2018), *I Got Something to Say. Gender, Race, and Social Consciousness in Rap Music*, Cham, Palgrave Macmillan.
- Petrocchi, Stefano, Poggiogalli Danilo, Pizzoli Lucilla, Telve, Stefano (1996), *“Potere alla parola. L'hip-hop italiano”*, in Accademia degli Scrausi (a cura di), *Versi rock. La lingua della canzone italiana anni '80 e '90*, Milano, Rizzoli, pp. 245-356.

- Privitera, Donatella (2016), *Il Rap e i diritti dei migranti*, «AGEI – Geotema», vol. 50, pp. 72-77.
- Ridani, Cecilia (2022), *Immaginari e rappresentazioni della transculturalità attraverso le voci rap/trap dei 'nuovi italiani'*, «Archiv für Textmusikforschung (ATeM)», vol. 7, n. 2, pp. 1-19. DOI: https://doi.org/10.15203/ATeM_2022_2.07.
- Rose, Tricia (1994), *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Hanover (NH), UPNE.
- Samu, Borbala (2024), *Insegnare la pragmatica in italiano L2 con le canzoni (t)rap. Il linguaggio scortese dal dissing alla didattica*, «RILA», vol. 56, n. 1, pp. 71-92.
- Santoro, Marco, Solaroli, Marco (2007), *Authors and Rappers: Italian Hip Hop and the Shifting Boundaries of Canzone d'Autore*, «Popular Music», vol. 26, n. 3, pp. 463-488. DOI: <http://dx.doi.org/10.1017/s0261143007001389>.
- Smiler, Andrew P., Shewmaker, Jennifer W., Hearon, Brittany (2017), *From "I Want To Hold Your Hand" to "Promiscuous": Sexual Stereotypes in Popular Music Lyrics, 1960-2008*, «Sexuality & Culture», vol. 21, pp. 1083-1105. DOI: <https://doi.org/10.1007/s12119-017-9437-7>.
- Stan, Irina (2020), *Io e l'Altro (Io) tra bilinguismo, biculturalismo e identità culturale del Sé rappato di seconda generazione*, in Serena Cappellini e Simone Ferrari (a cura di), *Sc[Arti]: Riflessioni sul residuo tra riflessione e divergenza*, numero speciale di «Altre modernità», pp. 312-332. DOI: <https://doi.org/10.13130/2035-7680/12980>.
- Weitzer, Ronald, Kubrin, Charis E. (2009), *Misogyny in Rap Music. A Content Analysis of Prevalence and Meanings*, «Men and Masculinities», vol. 12, n. 1, pp. 3-29. DOI: <https://doi.org/10.1177/1097184X08327696>.
- Zanfabro, Giulia (2022), *Esercizi di straniamento. Esperimenti in un CPLA di frontiera*, in Roberta Altin (a cura di), *Fuori classe. Migranti e figli di migranti (dis)persi nel sistema scolastico di un'area di confine*, Trieste, EUT, pp. 152-177.

Sitografia

- Ferrari, Jacopo (2020), *Parole, storie e suoni nell'italiano senza frontiere – 6. Piccolo atlante geografico dei rapper figli dell'immigrazione in Italia*, «Treccani», https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_237.html (Ultimo accesso 30 settembre 2025).

Canzoni citate

- Rodriguez, Chadia (2018), *Dale*.

- Rodriguez, Chadia (2018), *Fumo bianco*.
- Rodriguez, Chadia (2018), *Bitch 2.0*.
- Rodriguez, Chadia (2018), *Sister (pastiglie)*.
- Rodriguez, Chadia (2019), *Sarebbe comodo*.
- Rodriguez, Chadia (2019), *Coca Cola*.
- Rodriguez, Chadia (2019), *Mangiauomini*.
- Rodriguez, Chadia (2020), *La voce di Chadia*.
- Rodriguez, Chadia (2020), *Bella così* (Feat. Federica Carla).
- Rodriguez, Chadia (2021), *Donne che odiano le donne* (Feat. Erika Lei).
- Rodriguez, Chadia (2021), *Tutt* stran**.
- Rodriguez, Chadia (2022), *Bitch 3.0*.
- Rodriguez, Chadia (2023), *Criminale* (Feat. Smookid).
- Rodriguez, Chadia (2023), *Figli del deserto*.
- Rodriguez, Chadia (2024), *Bondage – la gola*.
- Rodriguez, Chadia (2024), *Filo spinato – la superbia*.
- Rodriguez, Chadia (2024), *Le regole della Bitch*.
- Rodriguez, Chadia (2024), *Sugar Daddy*.

Nota biografica

L'autore è attualmente ricercatore a tempo determinato (tipo A) presso l'Università degli Studi di Udine, dove si occupa di sociolinguistica delle migrazioni, di inclusione dei minori con retroterra migratorio, di linguistica educativa e dell'italiano generato dai modelli linguistici. Le sue pubblicazioni più recenti riguardano il plurilinguismo, gli idiomi di origine degli studenti con retroterra migratorio, l'identificazione dell'italiano generato e il plurilinguismo nel rap degli artisti con retroterra migratorio.

gianluca.baldo@uniud.it

Come citare questo articolo

Baldo, Gianluca (2025), *Plurilinguismo e prospettiva di genere nel rap: uno sguardo longitudinale alle canzoni di Chadia Rodriguez*, in *Centri e periferie della trap: identità, linguaggi e rappresentazioni*, «Scritture Migranti», a cura di Valentina Carbonara, Daniele Comberiati, Chiara Mengozzi, Borbala Samu, n. 19, pp. 165-190.

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.

OH MAMMA MIA DI GUÈ E ROSE VILLAIN
INSEGNARE L'ITALIANO L2/LS ATTRAVERSO IL MULTILINGUISMO E IL MULTICULTURALISMO
DELLA CANZONE URBAN

Maira De Iaco

Le caratteristiche grammaticali del testo del genere urban, la presenza di strofe in rime, di code-mixing e code switching nonché di riferimenti multiculturali rendono le canzoni di questo genere tendenzialmente adatte al loro uso nella classe di italiano L2/LS al fine di insegnare aspetti linguistici e culturali. Questo contributo argomenta tale prospettiva didattica, analizzando la canzone *Oh Mamma Mia* di Guè e Rose Villain e avanzando la proposta di usare tale brano come uno strumento valido per insegnare elementi linguistici e di pragmatica interculturale. L'analisi della struttura sintattica, metrica, lessicale del testo consente di valorizzare l'apprendimento di espressioni di base e d'uso quotidiano quali "Come ti chiami?" o "Come va?" e di riflettere su forme contratte ("m'ami", "m'accompagni"), slang giovanile ("mami", "papi") e varietà dialettali ("guagliù"). È possibile esaminare gli usi dell'espressione "mamma mia", le immagini espressive e i diversi esempi di code mixing italiano-inglese che favoriscono la musicalità del brano e rendono il testo maggiormente fruibile dal pubblico giovanile. Inoltre, si possono considerare alcune stimolanti citazioni multiculturali, come il verso "La-di-da-di, we like to party" e il sample di *Che soddisfazione* di Pino Daniele che è un simbolo della cultura italiana e i riferimenti al Pompidou, al Louvre e a personaggi internazionali come Kate Moss.

Parole chiave

Canzoni urban; Didattica dell'italiano L2/LS; Pragmatica interculturale; Multilinguismo; Multiculturalismo.

OH MAMMA MIA BY GUÈ E ROSE VILLAIN
TEACHING ITALIAN L2/FL THROUGH THE MULTILINGUALISM AND MULTICULTURALISM
OF THE URBAN SONG

The grammatical features of urban lyrics, the presence of rhyming verses, code-mixing and code-switching, and multicultural references make songs of this genre generally suitable for use in Italian L2/LS classrooms for teaching linguistic and cultural aspects. This paper aims to support this teaching perspective by analysing the song *Oh Mamma Mia* by Guè and Rose Villain and proposing its use as an effective tool for teaching linguistic elements and intercultural pragmatics. The analysis of the syntactic, metrical, and lexical structure of the text facilitates the learning of basic and everyday expressions such as "What's your name?" or "How are you?" and encourages reflection on contractions ("m'ami", "m'accompagni"), youth slang ("mami", "papi"), and dialectal varieties ("guagliù"). It is also possible to examine the uses of the expression "mamma mia", the expressive imagery, and various examples of Italian-English code-mixing that enhance the song's musicality and make the lyrics more accessible to a young audience. Furthermore, some stimulating multicultural references can be considered, such as the line "La-di-da-di, we like to party", the sample from Pino Daniele's *Che soddisfazione*, which is an Italian cultural symbol, and references to the Pompidou Centre, the Louvre, and international figures like Kate Moss.

Keywords

Urban Song; Teaching Italian as a Second or Foreign Language; Intercultural Pragmatics; Multilingualism; Multiculturalism.

<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/23796>

OH MAMMA MIA DI GUÈ E ROSE VILLAIN
INSEGNARE L'ITALIANO L2/LS ATTRAVERSO IL MULTILINGUISMO E IL
MULTICULTURALISMO DELLA CANZONE URBAN

Moirà De Iaco

Insegnare l'italiano L2/LS attraverso la canzone urban

Le potenzialità didattiche della canzone rap/trap nel contesto dell'educazione linguistica sono emerse in modo sempre più evidente attraverso gli studi che si sono focalizzati su questo tema negli ultimi anni (cfr. Martari e Samu 2024; Guzel 2024). Questo contributo intende fornire ulteriori argomenti a favore dei benefici dell'uso della canzone urban, in generale, nel contesto della classe di italiano L2/LS. Pertanto, tenendo conto delle criticità delle tematiche su cui spesso si concentrano questi testi, le quali vengono frequentemente contestate e pongono la necessità di una selezione attenta e una didattizzazione critica del testo urban da parte del/della docente, si intende qui sostenere che le caratteristiche grammaticali, la presenza di strofe in rime, di code-mixing e code switching nonché di riferimenti multiculturali, rendono le canzoni di questo genere tendenzialmente adatte al loro uso nella classe di italiano L2/LS al fine di insegnare aspetti linguistici e culturali. La prospettiva didattica viene delineata attraverso l'analisi della canzone *Oh Mamma Mia* di Guè e Rose Villain. Questa canzone è stata scelta in quanto presenta elementi linguistici, multilinguistici e multiculturali utili per dimostrare come un testo urban possa essere un valido strumento per insegnare, a partire dal livello base, la competenza comunicativa in italiano L2/LS in chiave pragmatico-interculturale. L'analisi della struttura sintattica, metrica, lessicale del testo consente di valorizzare l'apprendimento di espressioni del vocabolario di base, ovvero espressioni d'uso quotidiano quali "Come ti chiami?" o "Come va?" e di riflettere su forme contratte ("m'ami", "m'accompagni"), slang giovanile ("mami", "papi") e varietà dialettali ("guagliù"). Essa permette di esaminare le funzioni comunicative dell'espressione

“mamma mia” ampliando il lessico dell’apprendente anche attraverso l’introduzione di espressioni d’uso quotidiano assimilabili a essa in termini di funzioni pragmatiche. Inoltre, nella prospettiva dello sviluppo della competenza lessicale e di una competenza interculturale, offre l’opportunità di esplicitare immagini espressive e di analizzare i diversi esempi di code mixing italiano-inglese nonché di considerare alcune stimolanti citazioni multiculturali, come il verso “La-di-da-di, we like to party”, il sample di *Che soddisfazione* di Pino Daniele che è un simbolo della cultura italiana e i riferimenti al Pompidou, al Louvre e a personaggi internazionali come Kate Moss.

La canzone nella classe di lingua

La canzone offre vantaggi cognitivi che possono essere opportunamente utilizzati nella didattica delle lingue. Il suo utilizzo, infatti, può avere un impatto positivo su sistemi cognitivi quali la percezione, l’attenzione e la memoria permettendo di sviluppare competenze linguistiche e culturali nella lingua target (Fernández-Benavides, Castillo-Palacios 2023; De Iaco 2024; Urbaite 2025). A tal proposito, Caon e Spaliviero (2015, 99) sostengono che «la potenzialità della canzone» è quella di «facilitare una memorizzazione “spontanea” del testo, grazie alla sua fusione con la musica: la ripetizione di elementi lessicali e strutture [...] si rivela un grande vantaggio per la facilitazione dell’apprendimento linguistico». Facilitare la memorizzazione e favorire la ripetizione sono due aspetti diversi delle potenzialità offerte dalla canzone: la prima agisce in modo passivo, anche inconscio, grazie agli effetti positivi della musica sulla capacità di concentrazione; la musica, infatti, promuove, «in virtù delle rime, del ritmo e della melodia ad essa associati, la memorizzazione non solo di determinati vocaboli, ma anche di frasi idiomatiche e intere strutture grammaticali» (Pasqui 2003). La ripetizione canticchiata, invece, permette di acquisire la pronuncia attraverso l’imitazione delle strutture fonologiche facilitata dal ritmo musicale (Zhang, Baills, Prieto 2023). In riferimento alle possibilità offerte dalla ripetizione canticchiata occorre considerare anche che

canticchiare in gruppo imitando l'articolazione fonologica del brano musicale permette di superare ostacoli emotivi, quali ansia e imbarazzo rispetto a eventuali errori articolatori, in quanto nel contesto del canticchiare di gruppo l'errore del singolo non emerge e chi sbaglia può autocorreggersi senza scontrarsi con la barriera dell'imbarazzo che andrebbe ad inibire la continuità della performance articolatoria. D'altro canto, chi sbaglia può rendersi conto del proprio errore grazie al confronto con il gruppo: ciò può indurre l'autocorrezione.

L'uso della canzone nella classe di lingua ha poi un impatto positivo sulla motivazione stimolando l'interesse dei discenti e sull'attenzione, in primis sulla cosiddetta «attenzione preparatoria», ovvero l'*arousal* (Cardona e De Iaco 2023), permettendo di creare stati affettivo-emotivi caratterizzati da entusiasmo e piacere negli apprendenti e di predisporre, in tal modo, la loro attenzione focalizzata e mantenuta (cfr. Dolean 2016). Tuttavia, affinché si possa beneficiare di tale impatto positivo l'insegnante deve scegliere un brano musicale adatto ai gusti e agli interessi dei componenti del gruppo classe nonché adeguato alle finalità didattiche. Pertanto, se l'obiettivo è quello di rafforzare alcuni contenuti grammaticali dovrà essere selezionata una canzone che contenga esempi linguistici validi rispetto ai contenuti da rafforzare; se occorre analizzare alcune particolari funzioni espressive, l'insegnante dovrà individuare una canzone con contenuti utili in tal senso; così come la scelta della canzone dovrà essere mirata nel caso in cui si voglia ampliare la conoscenza degli apprendenti di un certo campo semantico (cfr. Zaharani 2023). Se, invece, gli obiettivi sono molteplici rispetto a un determinato livello di competenza del pubblico di apprendenti, è possibile individuare brani in grado di soddisfare il conseguimento di essi, anche in associazione a specifiche esercitazioni o attività didattiche incentrate sui contenuti del brano.

Uno dei vantaggi della canzone è quello di mettere a disposizione della didattica delle lingue del materiale autentico su cui sviluppare una riflessione linguistica condivisa utile a evidenziare aspetti sintattici e lessicali nonché ad analizzare elementi di pragmatica culturale (cfr. Caon 2023; Quiñones 2021), come, ad esempio, espressioni idiomatiche (cfr. Rafly, Nurcholis 2025), ma anche formule

rituali, come i saluti e le forme di cortesia o scortesia (cfr. Samu 2021). Inoltre, le immagini che caratterizzano le costruzioni semantiche presenti nella canzone, forniscono l'opportunità di riflettere sulle concettualizzazioni metaforiche e di sensibilizzare gli apprendenti sulla specificità culturale di esse.

La canzone è ricettacolo di valori culturali che, se presi in esame nel contesto della didattica delle lingue, offrono spunti per sviluppare nei discenti una competenza culturale. Molto spesso, poi, le canzoni contengono elementi di multilinguismo, in quanto utilizzano il code-mixing o il code-switching per arricchire il testo sia dal punto di vista ritmico che da quello semantico arrivando così a un pubblico più ampio e variegato. Nelle parole di altre lingue usate, per esempio, in un testo musicale in italiano, sono spesso presenti riferimenti ad altre culture e si possono talvolta riscontrare veri e propri realia, cioè fenomeni o oggetti culturali che si esprimono nella lingua con cui l'autore ha creato l'alternanza o il mixing. Questi trasferimenti culturali creano un ambiente multiculturale: mettere a fuoco questi elementi, aprire un confronto sulle differenze culturali, evidenziare la ricchezza del prospettivismo linguistico e culturale, attraverso l'analisi del testo della canzone, aiuta a incentivare l'affermazione in campo educativo e, in generale, in ambito sociale, tanto del multilinguismo quanto del multiculturalismo e offre un valido supporto per lo sviluppo di una competenza interculturale nell'apprendente.

Questioni di genere musicale

La canzone rap, trap, drill, anche nella versione mix di sottogeneri, è in grado di offrire spesso spunti riflessivi di grande attualità sulle identità multiculturali e transculturali che caratterizzano la società italiana nonché di mettere in luce il valore del multilinguismo. Essa si struttura in un testo grammaticalmente semplice, ma popolato di code mixing e di riferimenti multiculturali e questo favorisce la riflessione lessicale e interculturale stimolando l'attenzione. L'ascolto, la comprensione e la memorizzazione sono agevolati dal ritmo delle strofe in rima.

L'attuale panorama musicale del genere urban che include il rap, la trap, il drill, è spesso caratterizzato da brani che sono un mix di sottogeneri e ciò rende difficile l'assegnazione precisa di un genere musicale a una certa determinata canzone. La trap, nata negli anni Novanta ad Atlanta come sottogenere dell'hip hop, si è distinta per i testi cupi e crudi con una metrica molto serrata che narravano soprattutto storie di droga, tant'è che la stessa denominazione "trap" trae origine dal gergo con cui vengono chiamate le case in cui si vende la droga (Roncoroni 2018). Nel tempo la trap si è evoluta, anche grazie al successo ottenuto fuori dagli Stati Uniti, in paesi come la Spagna, la Francia e l'Italia. Oggi i temi della trap sono quelli della vita di periferia, ovvero povertà, droga, illegalità, violenza, condizioni di marginalità sociale e culturale dovute all'immigrazione, ma anche ricchezza ostentata. Le canzoni trap si distinguono per l'uso frequente dell'*autotune*, i ritmi incalzanti ottenuti attraverso il ricorso a *drum machine*, i beat lenti talvolta associati a melodie molto semplici¹.

La musica trap ha ottenuto un grande successo tra i giovani e ciò solleva spesso discussioni legate all'impatto educativo dei testi che si pensa possano incitare la violenza, il sessismo, l'abuso di droghe, se assorbiti acriticamente, prendendo i contenuti come modelli di vita, anziché come rappresentazioni di alcune situazioni sociali. Sia per quanto concerne i contenuti che gli aspetti prettamente musicali, la musica trap è spesso oggetto di critica all'interno dello stesso contesto musicale: agli artisti trap viene rimproverato di usare beat ripetitivi e melodie povere e semplicistiche e di abusare dell'*autotune*.

Nonostante tali aspetti critici, occorre evidenziare che spesso i testi trap contengono la narrazione di storie di immigrazione e tale narrazione li rende certamente motivanti per un pubblico di immigrati apprendenti l'italiano L2. Inoltre, il linguaggio quasi sempre vicino al mondo giovanile, ricco di slang, gergo popolare, nonché di code-mixing, è stimolante per il pubblico di apprendenti delle nuove generazioni sia in contesti di apprendimento dell'italiano L2 che in quelli di apprendimento dell'italiano LS.

¹ Cfr. <https://www.jesopazzo.com/musica-trap-storia-e-caratteristiche/> (ultimo accesso 13 dicembre 2025).

La didattizzazione dei testi urban nella prospettiva della pragmatica interculturale

Nel quadro della pragmatica interculturale, la quale si occupa del rapporto tra lingua e cultura nel contesto delle relazioni «tra apprendimento e uso di una lingua non materna» (Bettoni 2006, VI), emerge quanto sia importante imparare a usare la lingua per acquisire una competenza comunicativa che permetta al parlante di adattare opportunamente i propri atti linguistici a variabili riferite alle diverse situazioni e ai diversi contesti comunicativi, alle finalità del discorso, alla tipologia di destinatari, nonché di comprendere, in considerazione delle stesse variabili, gli atti linguistici in cui egli si trova coinvolto come destinatario. La competenza comunicativa include non soltanto la competenza linguistica bensì anche alcune competenze extralinguistiche socio-culturalmente marcate, ovvero competenze riferite al saper usare e comprendere oggetti, simboli, pratiche e comportamenti culturali. Tra queste competenze, infatti, abbiamo le seguenti: cinesica, prossemica, vestemica, oggettemica (Balboni 2015). Imparare a usare un'altra lingua, come sottolinea Bettoni (2006, VI), non implica soltanto un faticoso compito cognitivo, bensì anche “un processo affettivo”, in quanto per acquisire una competenza comunicativa in un'altra lingua occorre imparare a usare tale lingua “in modo culturalmente efficace e appropriato” fin dai primi livelli di apprendimento.

Al fine di garantire lo sviluppo della competenza comunicativa, il *Quadro Comune Europeo di Riferimento per le Lingue* (Consiglio d'Europa 2002), come evidenzia anche Quiñones (2021, 681), indica come strumento efficace l'esposizione dell'apprendente a materiale linguistico autentico, come quello offerto dalla televisione, dalla radio, dalle registrazioni di comunicazioni orali. In tale prospettiva, la canzone urban, per le sue caratteristiche sia sul piano linguistico che su quello culturale, fa parte del materiale autentico selezionabile per esporre l'apprendente a input reali effettivamente utilizzati dai parlanti nativi nelle situazioni comunicative quotidiane. Tuttavia, la scelta del testo urban da didattizzare comporta la considerazione di alcune questioni.

Come descritto già in altri studi (Martari e Albasini 2024; Martari e Samu 2024), la prima questione da affrontare rispetto alla proposta di didattizzare la

musica trap, in particolare, e quella urban, in generale, è la scelta del brano adatto al contesto educativo. Non tutti i testi del genere urban, infatti, si prestano a essere utilizzati nella classe di lingua: occorre valutare il brano da didattizzare sia dal punto di vista delle tematiche in esso trattate che da quelle delle sue caratteristiche prettamente linguistiche. In tal senso, Martari e Albasini (2024, 23) sostengono che sono

certamente l'attenzione costante e la preparazione dell'insegnante a valorizzare quello che di efficace, dal punto di vista motivazionale, può produrre una didattizzazione delle canzoni o di alcune parti di canzoni che abbiano caratteristiche compatibili con i diversi pubblici di apprendenti (diversificati per età, gusti, competenze linguistiche).

I testi delle canzoni devono indubbiamente essere valutati in funzione delle finalità didattiche da assolvere in base alla tipologia di destinatari dell'azione didattica, tenendo conto dell'età degli apprendenti, della loro provenienza geografica, delle loro specifiche esigenze linguistiche, comunicative e socio-culturali, del loro livello di competenza linguistica di partenza, dei loro diversi stili di apprendimento e anche delle diverse tipologie di intelligenza (cfr. Mauroni 2011; Balboni 2018; Begotti n.d.). Tra le finalità didattiche potrebbe anche esserci quella, per esempio, di insegnare elementi di pragmatica interculturale quali le forme di scortesia, per cui scegliere un testo trap in grado di permettere l'analisi di forme linguistiche volgari in esso contenute potrebbe essere funzionale a tale obiettivo didattico (Samu 2024). D'altra parte, poi, occorre tenere conto che l'analisi degli insulti o, in generale, di forme politicamente scorrette a partire da un testo trap, può fungere da controparte cognitivamente e affettivamente stimolante per l'introduzione e l'insegnamento delle forme di cortesia.

Sulla scelta del testo da didattizzare influisce indubbiamente la valutazione del rapporto tra musica e parole: per poter beneficiare dei vantaggi dell'uso della canzone nella didattica delle lingue a cui si è fatto riferimento nel primo paragrafo, la musica non deve predominare sul cantato. Da questo punto di vista il genere urban, dando uno spazio preminente alle parole, creando rime e allitterazioni nelle barre, è generalmente un genere che si adatta alla didattizzazione. Occorre tuttavia che il docente si assicuri che gli input linguistici siano facilmente riconoscibili dal punto di

vista percettivo, ovvero che siano scanditi in modo chiaro durante l'esecuzione del brano.

In generale, è bene evidenziare che i brani musicali del genere urban si prestano al conseguimento di molteplici obiettivi didattici, tanto prettamente linguistici quanto pragmatici, ovvero riferiti al conseguimento di conoscenze di ambito socio-culturale. Proveremo a dimostrare i possibili obiettivi didattici conseguibili con l'uso della canzone urban nella classe di lingua, attraverso l'analisi del brano selezionato per questo studio, ovvero "Oh mamma mia" di Gué e Rose Villain.

"Oh Mamma Mia" di Gué e Rose Villain

Il brano musicale "Oh Mamma Mia" di Gué e Rose Villain pubblicato il 10 gennaio 2025 evoca scenari lussureggianti tra eccessi e stupore in cui prende vita un colpo di fulmine. Non si tratta dunque di un testo cupo, legato a situazioni di vita difficili e a problematiche di integrazione sociale. Appartiene più a quel filone contemporaneo di musica urban che racconta la rivalsa dei rapper/trapper che, anche grazie alla musica, hanno iniziato a condurre una vita agiata, fatta di lussi di cui si fanno vanto. Il tema del testo può essere considerato accessibile ai diversi contesti di apprendimento dell'italiano L2/LS per la sua trasversalità culturale, in quanto oltre alle forme linguistiche certamente legate alla cultura italiana, ci sono anche riferimenti multiculturali ed espressioni multilingue. Per quanto riguarda il contesto dell'insegnamento dell'italiano L2 a immigrati, occorre osservare che la didattizzazione di questo brano permette di introdurre elementi linguistici e socio-culturali di base che questa tipologia di apprendenti deve conoscere fin dai primi livelli di apprendimento per sviluppare una competenza comunicativa efficace. In generale, vale anche per questa tipologia di apprendenti, l'opportunità offerta dalla presenza nel testo di code mixing e di riferimenti tanto alla cultura italiana quanto a quella internazionale: si tratta, infatti, di elementi che permettono di avvicinare gli

apprendenti alla lingua e alla cultura italiana, in modo motivante, attraverso il multilinguismo.

La musicalità del brano e la sua orecchiabilità favoriscono l'apprendimento delle strutture linguistiche sia dal punto di vista sintattico e semantico che da quello fonologico. Musicalità e orecchiabilità sono garantite da una struttura ritmica scandita da alcune ridondanze oltre che dalle rime e dalle assonanze tra le barre, come emerge dall'osservazione nella figura 1 della messa in evidenza di questi aspetti attraverso una differenziazione cromatica. Il sample di Pino Daniele che compare in apertura ricorre spesso sia nelle strofe che nel ritornello risulta evidenziato in verde. Il ritornello è evidenziato in fucsia. Mentre le due strofe tra l'apertura e il primo ritornello sono introdotte rispettivamente da "La-di-da-di, we like to party", verso evidenziato in giallo, e "Shot dopo shot, dopo shot, come un killer" che nella figura 1 compare evidenziato in azzurro. Le strofe che compaiono tra la prima e la seconda occorrenza del ritornello, sono introdotte allo stesso modo delle prime con gli stessi due versi, come è facilmente riconoscibile dai colori che le mettono in evidenza.

Mamma, mamma, mamma
Oh, mamma mia

La-di-da-di, we like to party
Sono troppo curioso, sì, come ti chiami?
Se non me lo vuoi dire, va bene anche "mami"
Il mio nome lo sai, ma va bene anche "papi" (oh, mamma mia)
Che bomba il tuo vestito, dev'essere un Marni
Che stile lo stiletto che calpesta i marmi
Detesto quel detector, io non porto armi
Tutte queste bunnies ballano per i money (oh, mamma mia)

Shot dopo shot, dopo shot, come un killer (mamma)
Avevo già un loft, delle crib, io ho una villa (mamma)
Ora sono al top, vengo dalla via (mamma)
Da quando ti guardo e dico: "Mamma mia"

Baby, come va?
Te lo dico fra un attimo
Mi sembri una star
Invece sono un angelo
Andiamo via da qua
Ti facevo più romantico
Ma, quando ti ho davanti, mi restano due parole

Mamma mia, mamma mia (oh, mamma mia) (mamma)
Mamma mia, mamma mia (oh, mamma mia) (mamma)
Mamma mia, mamma mia (oh, mamma mia) (mamma)
Ma, quando ti ho davanti, mi restano due parole

La-di-da-di, we like to party (yeah)
Ha preso fuoco il cappotto di Marni (uff)
Eeny, meeny, miny, moe, scelgo la mia ho (ah)
Che m'accompagna dentro il bagno del 1 OAK (uoh)
Labbra super juicy sanno di pompelmo (uff, ah)
Pussy caput mundi, io, baby, confermo (ahahah)
Disco Pompidou, due anni che è al Louvre
Una statua dai capelli blu, una Kate Moss che dice: "What?"

Shot dopo shot, dopo shot, come un killer (mamma)
Muovilo così come finché fa una scintilla (mamma)
Tu, sei vuoi Rose, devi metterti in fila (mamma)
Vuoi la G, la U, la E, ma sono io la sua pupilla

Baby, come va?
Te lo dico fra un attimo
Mi sembri una star
Invece sono un angelo
Andiamo via da qua
Ti facevo più romantico
Ma, quando ti ho davanti, mi restano due parole

Mamma mia, mamma mia (oh, mamma mia) (mamma)
Mamma mia, mamma mia (oh, mamma mia) (mamma)
Mamma mia, mamma mia (oh, mamma mia) (mamma)
Ma, quando ti ho davanti - (oh, mamma mia) (ahahahah)

Facciamo una pazzia, yeah (eh)
Ho speso una follia (mamma)
Volevi un Mercedes (mamma)
Bianco (mamma)
Oh, mamma mia

Figura 1. Messa in evidenza delle ridondanze nel testo

In sintesi, il brano “Oh mamma mia” può essere proficuamente didattizzato, in quanto attraverso l’analisi sintattica, metrica e lessicale esso permette di:

1. valorizzare l’apprendimento di espressioni di base e d’uso quotidiano
2. riflettere su forme contratte, slang giovanile, varietà dialettali, interiezioni come “mamma mia” favorendone l’apprendimento
3. esaminare le immagini espressive
4. analizzare alcuni esempi di code-mixing in una prospettiva di multilinguismo
5. considerare alcune citazioni utili per sviluppare una competenza multiculturale

Prendiamo in esame ciascuno di questi punti attraverso l’analisi degli esempi offerti dal testo.

Espressioni di base e d’uso quotidiano

Estraiamo e analizziamo alcune espressioni di base e d’uso quotidiano presenti nel brano:

Sono troppo curioso, sì, come ti chiami?
va bene anche «mami»
va bene anche «papi»
Baby, come va?
Te lo dico fra un attimo
ti guardo e dico
confermo
mi restano due parole

La ricerca condivisa di espressioni d’uso quotidiano nel brano da parte degli apprendenti del gruppo classe su invito del/della docente e la successiva analisi di esse sono attività che possono rafforzare la conoscenza di alcune espressioni di base quali “come ti chiami?”, “come va?”. L’analisi di questi esempi può essere sviluppata attraverso una riflessione condivisa su significato e uso di collocazioni, anche andando oltre gli esempi presenti nel testo, ovvero proponendo agli apprendenti strutture lessicali simili da apprendere: quindi, “va bene”, ma anche “va bene così” o

“ok, va bene”; poi, “fra un attimo”, ma anche “fra un po’”; “mi restano due parole”, ma anche “restare senza parole” o “restare a bocca aperta”, ecc. Una riflessione linguistica di questo tipo può contribuire all’ampliamento della competenza lessicale nella lingua target. Inoltre, si possono analizzare i significati di verbi d’uso comune quali “guardare”, “dire”, “confermare” inquadrandone modo e tempo tenendo presente il vocabolario di base riferito al livello di competenza della lingua italiana degli apprendenti. Pertanto, come indicato nel Profilo della lingua italiana, il/la docente può ad esempio proporre la coniugazione attiva all’indicativo presente, nel caso degli apprendenti di livello A1, mentre può introdurre anche la coniugazione attiva all’indicativo passato prossimo e futuro semplice e “l’imperativo seconda persona singolare e prima e seconda plurale con costruzione affermativa e negativa”, nel caso degli apprendenti di livello A2².

In questi esempi di espressioni d’uso comune estratti dal testo sono presenti anche il pronome personale “te” che nel testo risulta combinato con “lo” e la particella pronominale “ti” che possono essere esaminati per introdurre le conoscenze di questi contenuti grammaticali o per rafforzare tali conoscenze in una prospettiva pragmatico-culturale che faccia riferimento all’uso effettivo tanto del pronome personale e della specifica combinazione offerta nel testo e di altri pronomi combinati simili, quanto della particella pronominale, in base ai diversi registri del discorso e dunque in base alle diverse situazioni comunicative: anche qui la scelta del docente rispetto al grado di approfondimento del contenuto dipende dagli obiettivi didattici riferiti alla tipologia di apprendenti.

Forme contratte, slang giovanile, varietà dialettali, interiezioni

Nel testo sono presenti forme contratte quali: “*dev’essere* un Marni” e “Che *m’accompagni* dentro il bagno”. Chiedere agli apprendenti di individuarle dopo aver proposto esempi generali di una forma contratta in italiano e dunque aver attivato l’*expectancy grammar*, può essere utile per riflettere sul registro informale e sulle

² https://www.unistrapg.it/profilo_lingua_italiana/site/gram_verbi_sceltal.html (ultimo accesso 13 dicembre 2025). Sul sito è possibile trovare le indicazioni per l’introduzione di ciascuna struttura grammaticale a seconda del livello di competenza linguistica degli apprendenti l’italiano L2/LS.

situazioni comunicative in cui questo genere di forme si applicano in modo culturalmente appropriato. Nel caso di “dev’essere” può essere avviata anche una riflessione sull’uso specifico del verbo “dovere” che emerge da questo esempio e finalizzata a introdurre alla classe le funzioni generali di tale verbo o per richiamarle con la collaborazione degli apprendenti qualora siano loro già note in qualche misura.

È possibile poi riscontrare nel testo alcune espressioni classificabili come slang giovanile: “Se non me lo vuoi dire, va bene anche *mami*”; Il mio nome lo sai, ma va bene anche *papi*” e anche “*Baby*, come va?”. “*Baby*” è un forestierismo utilizzato diffusamente come appellativo nel contesto comunicativo giovanile. La riflessione su queste forme permette di sviluppare una competenza rispetto a espressioni d’uso quotidiano, familiare, adatte a un registro informale, anche attraverso il confronto di esse con forme corrispettive più adatte a contesti formali.

Tra le varietà regionali presenti nel testo evidenziamo quella inclusa nell’esempio “*mo* ho una villa”, dove “*mo*” che sta per “ora, adesso” è un’espressione con cui un immigrato trasferitosi in Italia potrebbe avere la necessità di familiarizzare quanto prima, vista la frequenza con cui essa viene utilizzata nel parlato quotidiano dei parlanti nativi di quest’area geografica. Sempre nell’area meridionale tale espressione viene talvolta utilizzata anche con una funzione fatica come, ad esempio, nella frase “*Mo*’ ti spiego che cosa intendo”. Il chiarimento riguardo la natura e le funzioni di questa espressione potrebbe offrire al/alla docente l’occasione per introdurre altre espressioni regionali o dialettali che occorrono con la stessa frequenza in altre aree geografiche italiane. Pensiamo, per esempio, a parole dialettali che fungono per lo più da interiezioni e frequentemente accompagnano il parlato in un code-mixing italiano-dialetto: “*belin*” in area ligure, “*pota*” in Lombardia e “*soccia*” nell’Emilia-Romagna. Sono tutte e tre parole riferibili a situazioni in cui viene espresso stupore, ma molto spesso vengono utilizzate come riempitivo, scandiscono il discorso e aggiungono sfumature affettivo-emotive culturalmente caratterizzate.

Per restare in tema di interiezioni, nel testo della canzone che stiamo prendendo in esame ricorre un'interiezione che è un'espressione molto diffusa nella lingua italiana parlata, ovvero "mamma mia". Questa espressione che funge da titolo alla canzone viene utilizzata in diversi contesti e con funzioni espressive variabili attraverso l'intonazione e in base alle esigenze comunicative. Essa, per esempio, può essere riferita a reazioni emotive e può indicare paura, sorpresa, gioia, ma può anche essere usata per esprimere contrarietà e dolore. Data l'ampia varietà di questa espressione, dal punto di vista pragmatico-culturale, sarebbe certamente utile proporre agli apprendenti una serie di esempi comunicativi diversi in cui essa può essere utilizzata in modo culturalmente opportuno. A tal proposito, può essere utilizzato un video come quello della serie "Gocce di Italiano" dedicato all'espressione "mamma mia"³ oppure può essere utilizzata una lista di esempi d'uso reale di questa espressione in contesti di lingua parlata come quella ricavabile da un corpus quale KiParla (Mauri *et al.* 2019) (cfr. Tabella 1). Le diverse situazioni in cui questa espressione può essere usata con differenti funzioni comunicative possono diventare oggetto di esercitazioni di classe attraverso tecniche teatrali basate sul role-play in cui gli apprendenti, lavorando a coppie o a piccoli gruppi, possono mettere in scena situazioni in cui "mamma mia" viene utilizzata nelle diverse funzioni espressive.

Esempi	Funzioni dell'espressione "mamma mia"
mamma mia che accento che bene che lo dici meglio di me che sono nata di là	Esprime stupore positivo (complimento)
mamma mia che stress pranzare con papà e la nonna clara	Esprime un'emozione negativa (stress)
esattamente poi là mi è scaduto tutto ho detto okay non val la pena // // sì	Esprime un'emozione negativa (delusione)

³ <https://www.funandeasyitalian.com/mamma-mia-cosa-significa/> (ultimo accesso 13 dicembre 2025).

mamma mia	
ma matematica proprio // mamma mia // eh // infatti ero terrorizzata	Esprime un'emozione negativa (paura)
<u>mamma mia</u> tanto freddo //	Funzione fàtica/emotiva: stabilisce un contatto e conferisce enfasi a quanto segue (il provare freddo)
sai che mi è venuto in mente un nuovo slogan // <u>mamma mia</u> // ovvero?	Esprime stupore positivo (novità)
mhmh // <u>mamma mia</u> ma eh questo è noioso da morire	Funzione fàtica/emotiva: stabilisce un contatto e conferisce enfasi all'emozione negativa (noia)
cucinare cucinare sempre pulire e eh di nuovo cucinare cucina~ <u>mamma mia</u> tutta la vita	Esprime un'emozione negativa riferita alla ripetitività di azioni non entusiasmanti
<u>mamma mia</u> che schif~	Esprime un'emozione negativa (disgusto)
a me non mi piace cucinare <u>mamma mia</u> odio	Esprime un'emozione negativa (odio)
<u>mamma mia</u> // ho la figlia che non sa fare niente /	Funzione fàtica/emotiva: stabilisce un contatto e conferisce enfasi a un disappunto.
la sua voce poi suona uguale un frigorifero rotto // <u>mamma mia</u>	Esprime un'emozione negativa: fastidio, disturbo
tipo mi ero slogato la spalla quella volta // <u>mamma mia</u>	Conferisce enfasi a un ricordo doloroso, negativo
quindi era tutto a conoscenza // <u>mamma mia</u> // è stato bellissimo	Conferisce enfasi a un ricordo piacevole, positivo
anche se uno dice eh <u>mamma mia</u> ma tu stai bestemmiando non è vero e invece sì	Conferisce enfasi a una protesta, a una presa di posizione

Tabella 1. Una piccola selezione di esempi di occorrenze dell'espressione "mamma mia" estratta dal corpus di italiano parlato KiParla consultato nel settembre 2025⁴

Potrebbe essere utile mettere a fuoco anche un'altra interiezione presente nel testo nel verso "Facciamo una pazzia, *yeab*". A partire dall'analisi di "yeah" si potrebbe inquadrare la funzione emotiva delle interiezioni, introdurre altre interiezioni diffuse nella lingua/cultura italiana con le rispettive funzioni e, infine, proporre una comparazione con esempi di interiezioni in altre lingue al fine di far emergere la diversità linguistico-culturale.

Per ciascuna di queste tipologie di esempi è possibile instaurare nel gruppo classe una riflessione interculturale sollecitando gli apprendenti a condividere usi linguistici opposti o simili nelle L1 di ciascuno di loro o nelle lingue da loro utilizzate sia a livello di contesti che a livello di costruzione prettamente linguistica. Questo tipo di riflessione permette di esercitare la competenza comunicativa, in quanto si propone come opportunità per stimolare gli apprendenti a parlare, a partire dalla narrazione del proprio sé, in particolare, a partire da elementi della propria biografia linguistica. Inoltre, tale riflessione favorisce lo sviluppo di una competenza interculturale.

Le immagini espressive

Nel contesto della pragmatica interculturale, è emersa l'importanza di imparare a usare e comprendere le espressioni metaforiche della lingua target e quella di imparare, molto più profondamente, a pensare in accordo con le concettualizzazioni metaforiche culturalmente caratterizzate che vengono espresse in tale lingua. Ciò equivale a dire che occorre che gli apprendenti sviluppino una competenza metaforica nella lingua target (cfr. De Iaco 2023). Nelle canzoni sono spesso presenti espressioni metaforiche riferibili a concettualizzazioni metaforiche che sono creative, non lessicalizzate, comprensibili per i parlanti nativi nell'immediatezza

⁴ L'interrogazione del Corpus KiParla circa l'espressione "mamma mia" attraverso la funzione *concordance* ha prodotto 378 risultati. Questa quantità indica quanto sia diffusa l'espressione nell'italiano parlato e la piccola selezione di occorrenze inclusa in questo contributo testimonia quanto essa venga utilizzata in contesti comunicativi differenti con funzioni tanto espressivo-emotive quanto fatiche. <https://kiparla.it/search/> (ultimo accesso 13 dicembre 2025).

dell'immagine che evocano. Talvolta, invece, nelle canzoni sono presenti concettualizzazioni metaforiche sedimentate nell'immaginario culturale condiviso dai parlanti della lingua in cui è scritto il testo e, in questi casi, le espressioni metaforiche che si riferiscono a esse sono espressioni lessicalizzate, consuetudinariamente usate e comprese nella comunità linguistica di riferimento. La presenza di espressioni idiomatiche e metaforiche nei testi delle canzoni offre l'opportunità di analisi della struttura e della funzione di tali espressioni al fine di favorire lo sviluppo nell'apprendente di una competenza metaforica (cfr. De Iaco 2024).

Nel brano "Oh Mamma mia" sono incluse alcune immagini espressive che sono frutto di concettualizzazioni metaforiche creative o lessicalizzate:

- "Che bomba": espressione informale usata prevalentemente dai giovani per concettualizzare qualcosa di impressionante, che stupisce e lascia storditi, sconvolge, nei termini dell'effetto di una bomba. Si tratta di un'espressione metaforica d'uso comune e, in quanto tale, può essere considerata una metafora lessicalizzata che può essere utile imparare ai fini del conseguimento della competenza comunicativa.
- "Una statua dai capelli blu": concettualizzazione metaforica della bellezza di Rose nei termini di una statua dai capelli blu. Questa è una metafora creata ad hoc per gli obiettivi espressivi del brano, riconducibile all'evidenza dei capelli blu di Rose Villain. Si può rendere esplicita questa immagine metaforica, magari attraverso l'associazione di immagini concrete, e possono essere introdotti o ripetuti i nomi di altri colori.
- "Muovilo così finché fa una scintilla": fare una scintilla corrisponde qui alla concettualizzazione metaforica dell'attivazione di un'emozione. Anche questo è il caso di una metafora creativa.
- "Ma, quando ti ho davanti, mi restano due parole": l'espressione "mi restano due parole" è qui idiomatica e questo appare ancora più evidente se si considera che le due parole che restano, nel caso specifico del brano, sono le uniche che il cantante pronuncia subito dopo, ovvero quelle

dell'interiezione "mamma mia". L'intento è quello di evocare in modo creativo il sentimento dello stupore generato dal "colpo di fulmine". A questo punto può essere anche analizzata la struttura e la funzione dell'espressione "colpo di fulmine".

- "Ho speso una follia": anche questa espressione è in qualche misura idiomatica ed è un'espressione tipicamente italiana usata per sostenere di avere speso in modo eccessivo. L'eccessività viene qui concettualizzata nei termini della follia. Data la sua diffusione nel parlato quotidiano, imparare a comprenderla e usarla nel contesto dell'analisi del testo di "Oh mamma mia" può risultare certamente utile agli apprendenti l'italiano L2/LS.
- "Mi sembri una star": espressione che concettualizza l'aspetto piacevole, attraente, nei termini dell'aspetto di una star del cinema. Si tratta di una concettualizzazione creativa funzionale alla costruzione semantica del testo.
- "Invece sono un angelo": espressione metaforica che mira a evidenziare qualità non comuni tra gli esseri umani. Tali qualità sono concettualizzate nei termini di quelle culturalmente attribuite agli angeli. Si tratta di un'espressione lessicalizzata già usata in contesti diversi negli usi quotidiani.

Esempi di code-mixing

Nel testo sono presenti diversi esempi di code-mixing italiano-inglese che sfruttano la conoscenza internazionale dell'inglese in quanto lingua franca per rendere maggiormente fruibile il brano:

Tutte queste *bunnies* ballano per i *money*

Shot dopo *shot*, dopo *shot*, come un *killer* (mamma)

Avevo già un *loft*, delle *crib*, *mo* ho una villa (mamma)

Ora sono al *top*, vengo dalla via (mamma)

Labbra super *juicy*

Pussy caput mundi, io, *baby*, confermo (ahahah)

una Kate Moss che dice: "*What?*"

Questi casi di code-mixing italiano-inglese hanno l'obiettivo di rendere la canzone più orecchiabile, ma anche di avvicinarla il più possibile al pubblico giovanile che ha l'abitudine di esprimersi sulle piattaforme social, ma anche nel parlato colloquiale, con forme diffuse di code-mixing. C'è anche un caso di code-mixing italiano-varietà regionale del sud ("mo ho una villa") che è un richiamo culturale al meridione. Quest'ultimo richiamo è presente nel testo con il tributo a Pino Daniele attraverso il campione della sua "Che soddisfazione" e nel videoclip attraverso l'ambientazione tra le strade e gli edifici dei quartieri tipici di Napoli.

Citazioni multiculturali

Il verso "La-di-da-di, we like to party" che apre le strofe di Guè e Rose Villain è una citazione del brano del 1985 *La Di Da Di* di Doug E. Fresh & the Get Fresh, il quale è uno dei più campionati nella storia del genere hip hop⁵; mentre il verso "Eeny, meeny, miny, moe, scelgo la mia ho (ah)" riprende una filastrocca per bambini usata spesso per determinare il turno di un bambino o una bambina in un gioco. Mentre il sample di *Che soddisfazione* di Pino Daniele è un evidente simbolo della cultura musicale italiana e, in particolar modo, della cultura napoletana. Nel testo sono poi presenti riferimenti culturali internazionali al Pompidou, al Louvre e Kate Moss. Vengono inoltre citati il marchio italiano di lusso Marni, l'azienda a vocazione internazionale OAK che produce mobili di lusso, il marchio automobilistico Mercedes: tutti questi riferimenti contribuiscono alla costruzione di uno scenario lussureggiante che fa parte della narrazione del brano, ma possono essere utilizzati per stimolare un confronto tra gli apprendenti del gruppo classe, ad esempio, riguardo quello che ciascuno sa di ognuno di essi.

Conclusioni

⁵ <https://www.m2o.it/articoli/gue-rose-villain-mamma-mia-testo-significato/> (ultimo accesso 13 dicembre 2025).

L'analisi delle strutture linguistiche del brano "Oh, mamma mia" nella prospettiva della pragmatica interculturale e di un approccio comunicativo alla didattica dell'italiano L2/LS ha dimostrato la possibilità di utilizzare la canzone urban come uno strumento proficuo per lo sviluppo della competenza comunicativa e di quella interculturale.

Quanto emerso dall'analisi che abbiamo condotto può fare parte di una didattizzazione del brano musicale che si struttura secondo le diverse fasi dell'unità di apprendimento per cui si presentano innanzitutto i cantanti e la storia del brano attraverso immagini e sintesi testuali prima di passare all'ascolto globale del testo. Si può procedere poi con l'analisi condivisa della struttura metrica del testo e con quella degli elementi enucleati in questo contributo prendendo in esame i versi di volta in volta significativi attraverso l'ascolto per strofe. È possibile sviluppare o rafforzare la competenza lessicale rispetto alle strutture messe in evidenza nell'analisi del testo qui presentata predisponendo anche l'associazione di esercizi cloze appositamente preparati dal/dalla docente per gli obiettivi di apprendimento da conseguire.

Come abbiamo avuto modo di evidenziare, le diverse opportunità di riflessione linguistica e culturale offerte dall'analisi del brano sono utili per lo sviluppo della competenza comunicativa degli apprendenti nel contesto degli stimoli cognitivi e affettivo-emotivi motivanti offerti dal multilinguismo e multiculturalismo.

Dopo il lavoro di analisi del testo, la visione in classe del video della canzone ambientato a Napoli può arricchire di input visivi la riflessione degli apprendenti favorendo la memorizzazione degli input linguistici precedentemente esaminati.

Bibliografia

- Balboni, Paolo (2015), *Le sfide di Babele*, Torino, UTET.
- Balboni, Paolo (2018), *Sillabo di riferimento per l'insegnamento dell'italiano della musica*, «Studi sull'apprendimento e l'insegnamento linguistico», SAIL, n. 14, Venezia, Edizioni Ca' Foscari.
- Bettoni, Camilla (2006), *Usare un'altra lingua. Guida alla pragmatica interculturale*, Roma-Bari, Laterza.
- Begotti, Paola (n.d.), *Didattizzazione di materiali autentici e analisi dei manuali di italiano per stranieri*, Venezia, Università Ca' Foscari, https://www.italy.it/sites/default/files/Filim_didattizzazione_analisi_teoria.pdf (ultimo accesso 13 dicembre 2025).
- Caon, Fabio, Spaliviero, Camilla (2015), *Educazione linguistica, letteraria, interculturale: intersezioni*. Torino, Loescher-Bonacci.
- Caon, Fabio (2023), *La canzone nell'educazione linguistica. Lingua, (inter)cultura e letteratura*, Torino, UTET.
- Cardona, Mario, De Iaco, Maira (2023), *Processi cognitivi ed educazione linguistica*, Roma, Carocci.
- Consiglio d'Europa (2002), *Quadro Comune Europeo di riferimento per le lingue: apprendimento, insegnamento, valutazione*, Milano, La Nuova Italia-Oxford.
- De Iaco, Maira (2023), La competenza metaforica come strategia di espansione del lessico dell'apprendente nella classe di Italiano L2/LS. Un'analisi di alcuni verbi sintagmatici basata sui corpora, «Italiano LinguaDue», vol. 15, n. 1, pp. 373-388. DOI: <https://doi.org/10.54103/2037-3597/20399>.
- De Iaco, Maira (2024), *Cara Italia di Gbali. Un'analisi linguistica e socioculturale del testo come proposta didattica per la classe di italiano L2*, «RILA», vol. 56, n. 1, pp. 109-129.
- Dolean, Dacian Dorin (2016), *The effects of teaching songs during foreign language classes on students' foreign language anxiety*, «Language Teaching Research», n. 20, pp. 638-653. DOI: <https://doi.org/10.1177/1362168815606151>.
- Fernández-Benavides, Alejandro, Castillo-Palacios, Stefanny (2023), *Exploring music to learn languages from an intercultural perspective*, «Folios», n. 58, pp. 188-204. DOI: <https://doi.org/10.17227/folios.58-16178>.
- Guzel, Emine (2024), *Using rap songs in EFL classrooms*, «Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi», n. 14, pp. 1056-1067. DOI: <https://doi.org/10.51531/korkutataturkiyat.1398284>.
- Martari, Yahis, Samu, Borbála (a cura di) (2024), *La canzone (t)rap per l'educazione plurilingue e interculturale*, «RILA», vol. 56, n. 1, pp. 39-178.

- Martari, Yahis, Albasini, Alberto (2024), *La canzone Trap nella classe di lingua italiana. Alcune osservazioni sul panorama contemporaneo e un caso studio*, «Italiano a Straniero», n. 36, pp. 20-27.
- Mauri, Caterina, Ballarè, Silvia, Gorla, Eugenio, Cerruti, Massimo, Francesco Suriano, Francesco (2019), *KIParla corpus: a new resource for spoken Italian*, in Raffaella Bernardi, Roberto Navigli, Giovanni Semeraro (eds.), *Proceedings of the 6th Italian Conference on Computational Linguistics CLiC-it*.
- Mauroni, Elisabetta (2011), *Imparare l'italiano L2 con le canzoni. Un contributo didattico*, «Italiano LinguaDue», vol. 3, n. 1, pp. 395-438. DOI: <https://doi.org/10.13130/2037-3597/1242>.
- Pasqui, Rita (2003), *L'utilizzo della canzone in glottodidattica*, Estratto della tesi del Master Itals, dicembre 2002, «Supplemento alla rivista ELLE», Laboratorio ITALS, <https://www.itals.it/lutilizzo-della-canzone-glottodidattica> (ultimo accesso 13 dicembre 2025).
- Rafly, Muhammad, Nurcholis, Ivan (2025), *Utilizing Songs as a Medium for Teaching English Idioms: Bridging Linguistic Competence and Cultural Understanding in Indonesian EFL Students*, «Indonesian Journal of Education», n. 2, pp. 17-23.
- Roncoroni, Luca (2018), *Hip pop: Metamorfosi e successo di beat e rime*, Roma, Arcana.
- Samu, Borbála (2021), *Cortesía e intercultura nell'insegnamento dell'italiano L2*, «Italiano a straniero», n. 29, pp. 17-21.
- Samu, Borbála (2024), *Insegnare la pragmatica in italiano L2 con le canzoni (t)rap. Il linguaggio scortese dal dissing alla didattica*, «RILA», vol. 56, n. 1, pp. 71-92.
- Tolentino Quiñones, Hermis (2021), *Uso della canzone nella classe di lingua e cultura per sviluppare la competenza socioculturale*, «Italiano LinguaDue», vol. 13, n. 2, pp. 681-713. DOI: <https://doi.org/10.54103/2037-3597/17163>.
- Urbaite, Gerda (2025), *Learning Languages Through Music and Songs: Cognitive, Pedagogical, and Affective Dimensions*, «Porta Universorum», vol. 1, n. 4, pp. 45-53. DOI: <https://doi.org/10.69760/portuni.0104004>.
- Zaharani, Hetty (2023), *The effect of using songs to elevate students' vocabulary skill at SMP Yabes School*, «Journal of Classroom Action Research», vol. 2, n. 2, pp. 52-63. DOI: <https://doi.org/10.52622/jcar.v2i2.164>.
- Zhang, Yuan, Baills, Florence, Prieto, Pilar (2023), *Singing songs facilitates L2 pronunciation and vocabulary learning: A study with Chinese adolescent ESL learners*, «Languages», vol. 8, n. 3, pp. 1-24. DOI: <https://doi.org/10.3390/languages8030219>.

Sitografia

<https://www.jesopazzo.com/musica-trap-storia-e-caratteristiche/>.

<https://www.funandeasyitalian.com/mamma-mia-cosa-significa/>.

<https://kiparla.it/search/>.

<https://www.m2o.it/articoli/gue-rose-villain-mamma-mia-testo-significato/>.

Nota biografica (Attribuire stile “Titolo paragrafo con interruzione”)

Moira De Iaco è Professoressa Associata in Didattica delle Lingue Moderne presso il Dipartimento di Ricerca e Innovazione Umanistica dell’Università degli Studi di Bari Aldo Moro. È titolare degli insegnamenti di Processi cognitivi e apprendimento linguistico e Pragmatica interculturale per l’educazione linguistica nel Corso di laurea triennale in Lingue e culture per il turismo e la mediazione internazionale e dell’insegnamento di Teorie e tecniche della traduzione dal Novecento all’età dell’IA nel Corso di laurea magistrale in Traduzione specialistica. Tra i suoi principali interessi scientifici ci sono lo studio della competenza metaforica, la ricerca sui gesti nella prospettiva dell’embodied cognition applicata all’educazione linguistica e quella sui corpora come strumento di insegnamento e apprendimento delle lingue. Condire la rivista *Studi di Glottodidattica*.

moira.deiaco@uniba.it

Come citare questo articolo

De Iaco, Moira (2025), *Oh Mamma Mia di Guè e Rose Villain. Insegnare l’italiano L2/LS attraverso il multilinguismo e il multiculturalismo della canzone urban*, «Scritture Migranti», a cura di Valentina Carbonara, Daniele Comberiati, Chiara Mengozzi, Borbala Samu, n. 19, pp. 191-214.

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.

Il contributo esplora il potenziale formativo della (t)rap italiana contemporanea come risorsa per sviluppare la competenza pragmatica negli apprendenti di italiano L2, con particolare attenzione al linguaggio scortese e alle sue funzioni comunicative e identitarie. Partendo dalla constatazione che i manuali di italiano L2 tendono a proporre modelli linguistici epurati da conflittualità e deviazioni dalle norme di cortesia, si analizza in chiave comparativa la presenza e il trattamento della scortesia in due serie di manuali di ampia diffusione (*Nuovissimo Progetto italiano* e *Nuovo Espresso*) e in un corpus selezionato di testi (t)rap. Pur segnalando che uno dei manuali introduce, seppure in modo circoscritto, brani rap e note metapragmatiche, l'indagine sottolinea la carenza generale di contestualizzazione e di riflessione sull'uso situato della scortesia, a fronte della ricchezza espressiva e funzionale riscontrabile nei testi musicali. Il linguaggio della trap, spesso relegato ai margini per il suo carattere trasgressivo, si configura come uno spazio di elaborazione espressiva della scortesia, che consente di mettere in discussione i limiti tra lingua legittima e lingua viva e di promuovere attività di riflessione metapragmatica e di negoziazione dell'appropriatezza. L'analisi conduce a una considerazione critica sulla scarsa attenzione riservata nei manuali al linguaggio tabù e sul ruolo dei documenti di riferimento, come il QCER. In questa prospettiva, la (t)rap si configura come un potenziale laboratorio linguistico e culturale, non solo per gli apprendenti, ma anche per i docenti, chiamati a riconsiderare i confini tra norma e deviazione, tra pratiche didattiche dominanti e gli usi linguistici reali.

Parole chiave

Italiano L2; Competenza pragmatica; Scortesia; (T)rap italiana; Manuali didattici.

IMPOLITENESS AND ITALIAN L2 TEACHING: FROM TEXTBOOKS TO (T)RAP LYRICS

This paper explores the educational potential of contemporary Italian (t)rap as a resource for developing pragmatic competence among learners of Italian as a second language (L2), with particular attention to impoliteness and its communicative and identity-related functions. Starting from the observation that most Italian L2 textbooks tend to present linguistic models cleansed of conflict and deviations from politeness norms, the study comparatively examines how impoliteness is represented and treated in two widely used textbook series (*Nuovissimo Progetto Italiano* and *Nuovo Espresso*) and in a selected corpus of (t)rap lyrics. While noting that one of the textbooks includes, albeit to a limited extent, rap excerpts and metapragmatic notes, the analysis highlights a general lack of contextualization and reflection on the situated use of impoliteness – contrasted with the expressive and functional richness found in musical texts. Trap language, often marginalized for its transgressive nature, emerges as a space for the expressive elaboration of impoliteness, allowing for the questioning of boundaries between legitimate and living language and for the promotion of metapragmatic reflection and negotiation of appropriateness. The analysis leads to a critical consideration of the limited attention given in textbooks to taboo language and on the role of reference frameworks such as the CEFR. In this perspective, (t)rap can be seen as a potential linguistic and cultural laboratory – not only for learners but also for teachers – inviting a reconsideration of the boundaries between norm and deviation, between dominant teaching practices and real language use.

Keywords

Italian L2; Pragmatic competence; Impoliteness; Italian (t)rap; Textbooks.

SCORTESIA E DIDATTICA DELL'ITALIANO L2. TESTI (T)RAP E MANUALI A CONFRONTO

Borbala Samu

La concettualizzazione e la definizione della (s)cortesia

Negli ultimi quarant'anni, la ricerca sulla cortesia ha seguito un percorso evolvendosi dai contributi universalistici di Lakoff (1973), Brown e Levinson (1978) e Leech (1983), che evidenziavano meccanismi universali e variabilità culturalmente specifica, fino a sviluppi più recenti che hanno posto l'accento sulla natura socialmente costruita della cortesia. Il modello di Brown e Levinson descrive la cortesia come un meccanismo incentrato sul parlante individuale. Nella loro teoria ogni parlante valuta ciò che desidera ottenere in una conversazione e pondera il grado di cortesia necessario per raggiungere i propri obiettivi. Usando la metafora di Mills (2017, 43), in questo sistema “monetario” di cortesia, se il parlante intende ottenere qualcosa nella conversazione che va contro i desideri dell'interlocutore (ad esempio, vuole fare una richiesta difficile o persuadere qualcuno a fare qualcosa), deve “pagare” un prezzo elevato in termini di cortesia. Ciò comporta l'uso di strategie di cortesia rafforzate da frasi più lunghe (*Saresti così gentile da...*), da modi più indiretti (*Sarebbe bello andare a trovarli...*) oppure da una più marcata formalità (*Le farebbe piacere cenare con noi?*).

In reazione e in alternativa al modello elaborato da Brown e Levinson, diversi studiosi hanno sviluppato prospettive più attente alla dimensione individuale nei contesti sociali, approfondendo l'idea che l'impiego di strategie di cortesia possa costituire anche un mezzo per esprimere agli interlocutori la consapevolezza della propria collocazione all'interno dell'ordine sociale (Samu 2021, 18). Negli studi dei teorici post-Brown e Levinson come Eelen (2001), Mills (2003), Watts (2003), Terkourafi (2005), Locher (2006a; 2006b), Haugh (2007), Locher e Watts (2008), Culpeper (2011), Davies *et al.* (2011), Kádár e Haugh (2013), la cortesia è concepita come una pratica sociale costruita collettivamente all'interno di gruppi e di comunità

di pratica¹, basata sulla conoscenza condivisa delle norme sociali. Tali sviluppi teorici hanno contribuito a mettere in discussione la concezione restrittiva della cortesia intesa come principio pragmatico astratto e a-sociale, sottolineandone invece la natura intrinsecamente sociale e contestuale. In questa cornice acquisiscono particolare rilevanza la variabilità delle valutazioni che i parlanti attribuiscono a categorie come lo status o la distanza sociale, così come i processi di negoziazione delle identità, delle posizioni e degli atteggiamenti nei contesti interazionali. Questo orientamento ha aperto nuove direzioni di ricerca, focalizzate sulla natura discorsiva della cortesia, sul carattere socialmente situato dei comportamenti cortesi e sulla dimensione intenzionalmente conflittuale e scortese dell'interazione.

L'approccio socioculturale considera la lingua come uno strumento di comunicazione profondamente radicato nei contesti sociali e culturali (Atkinson 2002). Le persone, in tempo reale e all'interno di comunicazioni situate, valutano chi sono i loro interlocutori, quali sono le loro intenzioni e cosa stanno cercando di comunicare, mentre allo stesso tempo producono le proprie parole e azioni, nel gioco interattivo della costruzione condivisa dei significati. Il contesto sociale e le norme percepite nella comunità linguistica influenzano profondamente l'uso e la comprensione della lingua. Gli individui, in quanto esseri sociali, adottano e adattano le norme. Ciò significa che l'individuo non è semplicemente una pedina passiva che subisce le convenzioni sociali, ma è un agente attivo che attraverso il proprio uso linguistico contribuisce a definire ciò che è considerato appropriato in una determinata comunità di pratica (Mills 2017, 41-42). Essere fluenti in una lingua non significa soltanto conoscere grammatica e lessico, ma anche sapersi destreggiare tra contesti e norme, sapere quali varietà linguistiche utilizzare, quando, dove e con quale scopo nei contesti locali e situati.

¹ Per "comunità di pratica", seguendo Lave e Wenger (1991), si intende un gruppo di persone che partecipano a pratiche condivise e sviluppano un repertorio comune di linguaggio e di significati per comprendere e interpretare il proprio mondo sociale.

All'interno della prospettiva socioculturale, l'uso linguistico e la costruzione dell'identità sono processi profondamente interrelati. L'identità è concepita come fenomeno relazionale ed emergente dall'interazione, piuttosto che come entità stabile e autonoma radicata nell'individuo o in categorie sociali predeterminate (Bucholtz e Hall 2005, 586), e la lingua ne costituisce lo strumento principale, evidenziando le modalità con cui si definisce nei contesti comunicativi. Un elemento fondamentale di tale dinamica è rappresentato dal processo di valutazione: gli individui orientano il proprio comportamento linguistico e sociale in base alle previsioni che formulano circa le possibili reazioni e i giudizi degli altri membri della comunità di pratica. In questa prospettiva, la cortesia e la scortesia possono essere intese come espressioni di un giudizio sul comportamento altrui in relazione a ciò che viene percepito come norma di condotta appropriata. È tuttavia importante osservare che tali norme non sono condivise in modo uniforme tra i parlanti e che la percezione di ciò che viene ritenuto cortese o scortese può variare in modo significativo da una comunità all'altra (Mills 2017, 42); anzi, ciò che per un gruppo può rappresentare una forma di cortesia può essere interpretato come scortesia da un altro. Agha (2007) osserva che la cortesia, in virtù delle sue connotazioni positive all'interno di un ordine morale, tende a essere associata a individui appartenenti a contesti sociali e culturali caratterizzati da elevato status e livello di istruzione. Mills (2003), al contrario, evidenzia come nel contesto britannico la cortesia sia strettamente connessa ai valori della classe media e alla femminilità, sottolineando che tali valori possono assumere connotazioni sia positive sia negative, inducendo gli individui a rispettarli oppure a sfidarli. La consapevolezza di questo legame tra specifici stili comunicativi e particolari sistemi di valori o ideologie risulta centrale per un approccio socioculturale volto a indagare le modalità attraverso cui si articolano i rapporti tra individui e strutture sociali.

Per analizzare la cortesia da una prospettiva sociale è utile fare riferimento alla distinzione proposta da Watts (2003) tra *politic* e *polite*. Secondo lo studioso, il comportamento *politic* corrisponde alla cortesia sociale: si tratta di comportamenti che il contesto sociale ci impone di adottare, come dire “grazie” quando riceviamo

un regalo anche se non ci piace. Il termine *polite*, invece, dovrebbe essere riservato a situazioni in cui decidiamo di adottare una forma di cortesia che supera quella normalmente attesa nel contesto, per ottenere un qualche vantaggio o beneficio personale. La nozione di cortesia sociale (o comportamento *politic*) risulta particolarmente utile perché mette in evidenza come sia la consapevolezza delle norme sociali a determinare il comportamento linguistico in un determinato contesto. Rispetto alla scortesia, Culpeper (2011, 254) osserva che gli enunciati vengono percepiti come scortesi quando contraddicono «il modo in cui ci si aspetta che siano, il modo in cui si vorrebbe che fossero e/o il modo in cui si pensa che dovrebbero essere» (trad. mia).

Poiché la cortesia è fondamentalmente un processo valutativo situato all'interno di un ordine morale co-costruito, il modo in cui un comportamento viene giudicato come corretto o scorretto, appropriato o inappropriato, mette chiaramente in luce l'influenza delle ideologie linguistiche dei parlanti. Piuttosto che considerare la cortesia come insita nei singoli elementi linguistici, è importante riconoscere quanto i giudizi su ciò che è cortese o scortese siano modellati da specifiche ideologie sul comportamento umano, spesso date per scontate dai parlanti e raramente analizzate criticamente, e che sono frequentemente legate a credenze riguardanti la classe sociale, il livello di istruzione o la "raffinatezza" degli individui (Mills 2017, 49). Come osserva Hill (2008, 34), le ideologie linguistiche «classificano le strutture linguistiche come modi di usare la lingua buoni o cattivi, corretti o scorretti, e le collegano a persone considerate buone o cattive, morali o immorali» (trad. mia). In quanto processo di valutazione degli enunciati altrui, la cortesia è dunque inevitabilmente influenzata dalle ideologie linguistiche riguardanti il comportamento appropriato.

Teorie di (s)cortesia e insegnamento/apprendimento delle lingue

Nel vasto ambito delle ricerche volte ad applicare e verificare i diversi modelli di cortesia, alcuni studi hanno posto l'attenzione sulle implicazioni edulinguistiche,

interrogandosi su come i parlanti di una lingua possano apprendere e negoziare la cortesia in un'altra, nonché sulla possibilità stessa di insegnarla in una L2. Sebbene alcuni lavori abbiano affrontato in modo esplicito le questioni teoriche e applicative legate alla cortesia (cfr. Lörcher e Schulze 1988; Geis e Harlow 1995; Meier 1997), la maggior parte delle ricerche ha attribuito alle teorie della cortesia un ruolo secondario, considerandole per lo più come un quadro interpretativo utile a spiegare le difficoltà pragmatiche degli apprendenti di lingue straniere, in particolare nella realizzazione degli atti linguistici (cfr. Kasper 1992; Kasper e Schmidt 1996; Rose e Kasper 2001). I tentativi di applicare le teorie della cortesia alla didattica delle lingue si sono in gran parte concentrati sull'operazionalizzazione del concetto hymesiano di "competenza comunicativa", interpretando la (s)cortesia come uno dei molteplici indicatori della competenza sociopragmatica, e dunque come una componente essenziale nello sviluppo delle abilità comunicative e pragmatiche nella lingua seconda.

Se, tuttavia, si sposta l'attenzione verso una visione dell'apprendente come individuo situato in un contesto sociale specifico, emergono numerosi fattori di natura relazionale, identitaria e culturale che influenzano i processi di apprendimento linguistico e che altre prospettive teoriche tendono a lasciare in secondo piano. Secondo Atkinson, infatti, l'acquisizione di una lingua è – al pari della lingua stessa – un'impresa fondamentalmente sociale, e il suo studio richiede la reintegrazione di elementi e prospettive che l'approccio "mentalista" trascura: i contesti micro (situazionali) e macro (socioculturali) in cui l'uso linguistico ha luogo, le strutture di partecipazione, l'alternanza dei turni, la concezione del discorso come un prodotto co-costruito nell'interazione e, infine, le questioni legate alla cortesia, all'identità e alla presentazione del sé, vale a dire i modi in cui la lingua viene utilizzata per «negoziare e mantenere relazioni tra le persone» (Atkinson 2002, 527).

Condividendo questa visione, alcuni studiosi della cortesia suggeriscono di superare la tradizionale dicotomia cortese/scortese inserendo il fenomeno nel concetto più ampio di *relational work* (Locher e Watts 2008; Locher 2006a), oppure, in ambito L2, di sostituire il termine (s)cortesia con quello di "appropriatezza" (cfr.

van Compernelle 2014), sottolineando così il legame tra valutazione dei comportamenti linguistici e contesto sociale. Questi concetti, tuttavia, non risultano necessariamente più trasparenti rispetto a quello di cortesia, soprattutto nell'ambito dell'insegnamento linguistico. Nonostante le critiche sopra menzionate, l'approccio di Brown e Levinson rimane la teoria di cortesia più influente nell'ambito della pragmatica della L2 e continua a fornire terminologia e concettualizzazioni anche nelle ricerche più recenti. I tratti formali (pronomi allocutivi, strumenti di mitigazione, pre-sequenze, ecc.) che si presume trasmettano intrinsecamente una qualche forma di atteggiamento cortese, risultano facilmente identificabili e quantificabili, e quindi presumibilmente insegnabili (Pizziconi 2015, 117-118). Mettendo in discussione l'idea di significati rigidamente codificati in elementi lessicali o grammaticali, si apre invece una prospettiva in cui i significati pragmatici emergono dall'interazione: la costruzione del senso avviene attraverso l'organizzazione della conversazione su ampi tratti di discorso, catene di azioni e reazioni, risposte ai turni precedenti e interpretazioni condivise dai partecipanti, situate e negoziate collaborativamente.

Negli ultimi anni si è registrato un crescente interesse per la didattica della cortesia, come testimoniano la monografia di van Compernelle (2014) e il volume collettaneo di Pizziconi e Locher (2015). Tuttavia, le rassegne sui materiali didattici rimangono ancora limitate. Nei paragrafi successivi si propone una riflessione sul ruolo degli strumenti di riferimento come il QCER nel modellare le concezioni di cortesia proposte agli apprendenti e l'analisi di alcuni manuali di ampia circolazione, per verificare come si trasmettono conoscenze linguistiche, unitamente alle ideologie sul comportamento sociale e sulla cortesia.

Argomenti centrali e periferici nell'insegnamento delle lingue straniere: dal QCER ai materiali didattici

Il *Quadro Comune Europeo di Riferimento per le Lingue* (QCER), elaborato dalla Divisione delle Politiche Linguistiche del Consiglio d'Europa, fornisce linee guida

per la descrizione dei livelli di competenza nelle lingue straniere. Sin dalla sua pubblicazione, il QCER ha rappresentato un modello influente nel dibattito contemporaneo sull'apprendimento e l'insegnamento delle lingue. Il *Quadro* (Consiglio d'Europa 2002), e in maniera ancor più mirata la sua versione aggiornata nel *Volume Complementare* (Consiglio d'Europa 2020), ha l'obiettivo di sostenere e promuovere il plurilinguismo e il pluriculturalismo, delineando le competenze dell'apprendente in coerenza con tali principi. Tuttavia, diverse analisi critiche hanno evidenziato alcune difficoltà nella trattazione della cortesia e, più in generale, degli aspetti relazionali dell'uso linguistico. Sebbene il QCER sia esplicito nel suo impegno programmatico a favore di una prospettiva socioculturale, appare in parte incoerente nella descrizione delle competenze necessarie affinché un attore sociale possa gestire la (s)cortesie. Barbara Pizziconi, in uno studio intitolato *Teaching and learning (im)politeness: A look at the CEFR and pedagogical research* (2017), si interroga se la concettualizzazione della (s)cortesie nel QCER rifletta (o meno) l'interpretazione della prospettiva socioculturale e in che misura il documento supporti il docente nella progettazione di sillabi e attività sensibili agli aspetti relazionali dell'uso linguistico. Riportiamo alcune delle sue riflessioni particolarmente rilevanti per il presente studio, partendo da un veloce inquadramento della presentazione della (s)cortesie all'interno del QCER. La (s)cortesie viene collocata nell'ambito della competenza sociolinguistica, una delle tre sottocomponenti della competenza comunicativa, accanto a quella linguistica e pragmatica. Nella sezione dedicata alla competenza sociolinguistica, il QCER presenta il primo riferimento esplicito alla cortesia, concepandola come una dimensione specifica della comunicazione e, dunque, come parte essenziale della capacità dell'apprendente di agire efficacemente come agente sociale in contesti culturalmente situati.

Le *competenze sociolinguistiche* si riferiscono ai fattori socioculturali dell'uso linguistico. Poiché è sensibile alle convenzioni sociali (regole di cortesia, norme che definiscono i rapporti tra generazioni, i sessi, le classi e i gruppi sociali, codificazione linguistica di determinati rituali basilari per il funzionamento di una comunità), la componente sociolinguistica condiziona fortemente ogni comunicazione linguistica tra rappresentanti di culture diverse, benché spesso i protagonisti possano non esserne consapevoli (Consiglio d'Europa 2002, 17)

In quanto considerata un fenomeno sociolinguistico nel QCER, la cortesia è elencata come una delle numerose prassi (o regole, nel passo citato), insieme ad altre convenzioni normative relative ai rapporti tra gruppi sociali differenti, ai rituali, ecc. Le regole di cortesia nel *Quadro* compaiono suddivise in quattro categorie: cortesia positiva (ad es. mostrare interesse, esprimere ammirazione) e cortesia espressa astenendosi (ad es. evitare di compromettersi, chiedere scusa), le formule di cortesia (ad es. *per favore*, *grazie*) e la maleducazione. Come afferma Pizziconi (2017, 131), il QCER caratterizza la competenza sociolinguistica come un tipo di conoscenza formulaica, anzi convenzionale, piuttosto che pragmatica, strategica o emergente. La ragione per cui la cortesia viene trattata come una categoria circoscritta risiede probabilmente nel fatto che le classi di espressioni convenzionalizzate (routine formulaiche di vario tipo), così come l'orientamento duale (positivo/negativo), sono ritenute facilmente riconoscibili a livello intra- e crosslinguistico, come visto in precedenza. Tuttavia, gli specifici elementi inclusi in questa categoria e il suo isolamento stesso rischiano di favorire una comprensione piuttosto semplicistica del fenomeno. Il *Quadro*, naturalmente, non può elencare tutte le caratteristiche emergenti di una situazione, ma il riconoscimento della dinamicità dell'interazione nelle sue dichiarazioni programmatiche avrebbe offerto agli utenti spunti di riflessione utili (ivi, 132).

Il QCER non dedica molto spazio alla descrizione della scortesia, che viene caratterizzata in modo negativo come «ignoranza deliberata delle convenzioni», che si riscontra in atteggiamenti quali «rudezza, franchezza; esprimere disprezzo, fastidio; fare un reclamo o un rimprovero; dare sfogo alla rabbia, impazienza; asserire la propria superiorità» (Consiglio d'Europa 2002, 147). La definizione di scortesia come «ignoranza deliberata delle convenzioni» è coerente con l'obiettivo pedagogico del QCER di promuovere un uso collaborativo della lingua, ma risulta limitante, poiché non riconosce che l'insegnamento della cortesia implica anche quello della scortesia e che la conoscenza di forme scortesie può potenziare la competenza complessiva dell'apprendente (Pizziconi 2017, 134).

Il *Quadro* offre per vari aspetti della competenza comunicativa scale descrittive che indicano ciò che l'apprendente è “in grado di” fare ai diversi livelli (dall'A1 al C2). Nei livelli iniziali (A1–A2) l'appropriatezza sociolinguistica è associata soprattutto all'uso di formule convenzionali; a partire dal livello B1 emerge progressivamente una maggiore consapevolezza delle regole di cortesia e delle differenze culturali, mentre ai livelli più avanzati (B2–C2) l'accento si sposta sulla capacità di interagire in modo appropriato ed efficace in contesti diversi, includendo dimensioni affettive e umoristiche.

Dei descrittori si deduce che il QCER colloca l'emergere della consapevolezza come un traguardo che si raggiunge a livello intermedio. Tuttavia, negli adulti, anche le fasi iniziali dell'apprendimento linguistico implicano una certa consapevolezza delle convenzioni e, presumibilmente, della loro relatività. Inoltre, il documento non si sofferma sul significato di termini come “adeguato” o “efficace”, né sulla questione del registro “neutro”. Si potrebbe sostenere che essere “neutri”, ovvero adeguarsi al comportamento *politic* (v. §1) non rappresenti una competenza minima, bensì una abilità piuttosto sofisticata. Citando Pizziconi (2017, 141):

La concettualizzazione proposta in questo documento lascia dunque intendere una certa familiarità con i paradigmi tradizionali riguardo alla posizione della (s)cortesia all'interno della lingua (ad es., realizzata in pratiche linguistiche codificate e circoscritte piuttosto che come fenomeno diffuso nel discorso o emergente dall'interazione). Tuttavia, altre questioni cruciali, come il ruolo degli schemi socioculturali o delle ideologie nella ricezione e nella produzione linguistica, la variabilità intraculturale o il ruolo degli interlocutori nella costruzione del significato [...] non ricevono un'adeguata considerazione (trad. mia).

In sintesi, la (s)cortesia viene concepita prevalentemente come un insieme di universali fondati sull'opposizione tra poli positivi e negativi e su sistemi chiusi di convenzioni linguistiche. Un maggiore riferimento agli approcci dell'analisi della conversazione e della socializzazione linguistica (Schieffelin e Ochs 1986) avrebbe invece consentito di evidenziare la dimensione discorsiva e dinamica delle pratiche sociali, il ruolo attivo degli apprendenti come agenti sociali e la natura negoziata e situata della cultura.

Metodologia di analisi: manuali di italiano L2 e testi (t)rap contemporanei

La presente sezione illustra il disegno metodologico adottato per l'analisi della (s)cortesia, condotta su due tipologie di testi differenti ma complementari: i manuali di italiano L2, intesi come strumenti centrali nella pratica didattica, e un corpus di testi rap contemporanei, considerato come fonte di usi linguistici autentici e socialmente situati. L'obiettivo è mettere a confronto la rappresentazione didattica della (s)cortesia con le sue realizzazioni in un genere testuale in cui il conflitto verbale, l'ironia e la negoziazione identitaria occupano una posizione rilevante.

Per quanto riguarda i materiali didattici, si assume che i manuali di lingua costituiscano un punto di riferimento fondamentale nella pratica didattica. Come sottolinea Borghetti (2018), i manuali mantengono un ruolo costante in classe, sia che gli insegnanti ne seguano i contenuti in maniera acritica, sia che li adattino creativamente alle proprie esigenze didattiche. Le scelte pedagogiche dell'insegnante risultano spesso fortemente influenzate dal manuale, il quale può affermare un'autorità implicita, veicolando un "curricolo nascosto" di significati, valori e atteggiamenti relativi alla lingua target, alle comunità che la parlano e agli apprendenti L2. Numerosi studi hanno evidenziato come tali "agende nascoste" possano riflettere ideologie dominanti sull'uso linguistico e concezioni rigidamente codificate della correttezza (Matsumoto e Okamoto 2003; Shardakova e Pavlenko 2004; Heinrich 2005).

Accanto ai manuali, il presente studio prende in esame un corpus di testi rap, come termine di confronto. Il rap viene qui considerato come un genere in cui la scortesia svolge funzioni riconoscibili nella costruzione delle relazioni, dell'identità del cantante e del suo posizionamento all'interno di una comunità discorsiva. Il confronto tra questi due corpora consente di osservare in che modo la scortesia venga selezionata, attenuata o esclusa nei materiali didattici e, al contrario, come venga resa interpretabile in testi non progettati a fini educativi.

Lo studio si propone di rispondere alle seguenti domande di ricerca: 1) Come viene presentata la (s)cortesia nei manuali di italiano per stranieri? 2) Gli elementi linguistici collegati alla (s)cortesia sono introdotti in modo formulaico o all'interno

di contesti comunicativi realistici? 3) Sono presenti indicazioni esplicite sull'uso pragmatico di tali forme? 4) In che misura la variazione intralinguistica nelle convenzioni pragmatiche è rappresentata nei manuali? 5) In che modo la trattazione della (s)cortesia si rapporta alle indicazioni del *Quadro*? A queste si affiancano alcune domande specifiche relative al corpus rap: 6) Quali strategie di scortesie emergono nei testi rap analizzati e con quali funzioni discorsive vengono impiegate? 7) In che modo tali strategie contribuiscono alla costruzione delle relazioni interpersonali e dell'identità del parlante nei testi? 8) In che misura il confronto con il corpus rap mette in luce aspetti della scortesie poco rappresentati o assenti nei materiali didattici, ma potenzialmente rilevanti per lo sviluppo della competenza pragmatica in italiano L2?

L'analisi dei materiali didattici si basa su un corpus costituito da due serie di manuali ampiamente utilizzati in Italia e all'estero: *Nuovo Espresso* (libro dello studente ed esercizi) in sei volumi, dall'A1 al C2, e *Nuovissimo Progetto italiano* (libro dello studente), in quattro volumi, dall'A1-A2 al C2, pubblicati da due diverse case editrici. In totale, sono state esaminate 2.300 pagine di materiale. L'analisi è stata condotta facendo riferimento a una griglia strutturata che integra categorie di contenuto pragmatico e dimensioni socioculturali coerenti con i descrittori del QCER. Le categorie pragmatiche considerate comprendono atti linguistici (ad es. richieste, scuse, rifiuti, proteste), espressioni sociali (ad es. formule di cortesia), segnali discorsivi (ad es. *allora, quindi, beh*), interiezioni (ad es. *oh!, eh!, uhm!*), esclamazioni (ad es. *accidenti!, finalmente!*) e dispositivi di gestione della conversazione (ad es. alternanza dei turni). La griglia ha permesso di distinguere tra contenuti presentati in modo esplicito, come note metapragmatiche o esercizi di riflessione, e contenuti introdotti in maniera implicita, emergenti dai dialoghi o dalle situazioni comunicative. Inoltre, l'analisi ha tenuto conto della dimensione socioculturale, valutando la rappresentazione dei contesti sociali, dei ruoli degli interlocutori, delle convenzioni culturali e della rappresentazione delle norme. La tab. 1 riproduce, in maniera semplificata, la griglia utilizzata.

Dimensione di	Descrizione ed esempi	Modalità di	Esempi / Note
---------------	-----------------------	-------------	---------------

analisi		presentazione	
1. Tipologia di atto linguistico	Atti linguistici collegati alla (s)cortesia presenti nei testi o nelle attività, ad es. richieste, rifiuti, scuse, proteste, ringraziamenti, inviti, complimenti	<input type="checkbox"/> Esplicita <input type="checkbox"/> Implicita <input type="checkbox"/> Assente	Valutare varietà e realismo degli atti linguistici
2. Contesto e convenzioni socioculturali	Rappresentazione di norme, usi, rituali e formule legate al contesto sociale	<input type="checkbox"/> Esplicita <input type="checkbox"/> Implicita <input type="checkbox"/> Assente	Valutare se il manuale propone un modello normativo, realistico o critico; considerare elementi interculturali
3. Segnali discorsivi e interiezioni	Uso di segnali discorsivi e interiezioni come indicatori di atteggiamento, emozione o gestione dell'interazione, ad es. <i>allora, quindi, dai, oh!, eh!</i>	<input type="checkbox"/> Esplicita <input type="checkbox"/> Implicita <input type="checkbox"/> Assente	Valutare se contribuiscono alla naturalezza dei dialoghi
4. Esclamazioni e intensificatori	Forme espressive usate per marcare emotività o relazione interpersonale, ad es. <i>accidenti!, che bello!</i>	<input type="checkbox"/> Esplicita <input type="checkbox"/> Implicita <input type="checkbox"/> Assente	Considerare realismo, varietà e grado di espressività
5. Dispositivi di gestione conversazionale	Dinamiche interazionali e gestione dei turni di parola, ad es. interruzioni, segnali di presa o cessione del turno	<input type="checkbox"/> Esplicita <input type="checkbox"/> Implicita <input type="checkbox"/> Assente	Considerare naturalezza delle interazioni
6. Tipo di contesto comunicativo	Grado di realismo delle situazioni comunicative e della varietà situazionale	<input type="checkbox"/> Reale <input type="checkbox"/> Verosimile <input type="checkbox"/> Simulato <input type="checkbox"/> Formulaico	Verificare se i dialoghi riflettono usi autentici della lingua
7. Ruolo e status dei partecipanti	Ruoli rappresentati e della gestione della distanza sociale o del potere, ad es. parità/asimmetria, differenze di età o genere	<input type="checkbox"/> Esplicita <input type="checkbox"/> Implicita <input type="checkbox"/> Assente	Considerare la rappresentazione delle relazioni interpersonali
8. Coerenza con il QCER	Applicazione di categorie e descrittori del QCER: cortesia positiva, cortesia negativa, formule di cortesia, maleducazione; progressione per livelli	<input type="checkbox"/> Coerente <input type="checkbox"/> Parziale <input type="checkbox"/> Assente	Valutare la coerenza dell'impostazione con il QCER

Tabella 1: Griglia di analisi della rappresentazione della (s)cortesia nei manuali di italiano L2

Accanto ai manuali, lo studio analizza un corpus di testi di canzoni rap, denominato *Rap 2023 Marrasalmoghali*, caricato sulla piattaforma Sketch Engine e costituito da circa 15.000 parole. Il corpus comprende i testi integrali di tre album rappresentativi di tre diverse generazioni del rap italiano (Samu 2024, 73): *Io, noi, loro* di Marracash, *Flop* di Salmo e *Sensazione Ultra* di Ghali. I testi sono stati analizzati nella loro dimensione discorsiva, tenendo conto delle specificità del genere. L'intero

corpus è stato sottoposto a un'annotazione manuale volta a individuare e classificare i fenomeni rilevanti dal punto di vista della scortesie. In particolare, sono state considerate diverse strategie, tra cui scortesie palese, scortesie positiva, scortesie negativa, forme di scortesie indiretta (come ironia, sarcasmo) e casi di cortesia trattenuta. Per ciascuna occorrenza sono state rilevate sia la tipologia di scortesie sia la funzione discorsiva, distinguendo tra scortesie affettiva, coercitiva, di intrattenimento e finta scortesie (di marcatura identitaria). In una seconda fase, l'analisi si è concentrata sulle sequenze che simulano interazioni dialogiche, reali o immaginate, al fine di esaminare la costruzione delle relazioni interpersonali e degli stati affettivi. Particolare attenzione è stata riservata all'uso dei pronomi allocutivi e degli appellativi, interpretati come indicatori di prossimità, distanza e appartenenza.

L'adozione di categorie analitiche in parte sovrapponibili a quelle impiegate per l'analisi dei manuali consente un confronto tra la rappresentazione didattica della (s)cortesie e le sue realizzazioni nei testi rap, mettendo in evidenza scarti, riduzioni e potenziali risorse per una riflessione didattica più ampia sulla competenza pragmatica in italiano L2.

Risultati dell'analisi comparativa

In questa sezione si presentano i principali risultati dell'analisi, organizzati in coerenza con le domande di ricerca illustrate in precedenza.

L'analisi dei due manuali mette in luce approcci divergenti alla rappresentazione della (s)cortesie, riconducibili a differenti scelte metodologiche. *Nuovissimo Progetto Italiano* adotta una prospettiva fortemente normativa, in cui la cortesia costituisce il modello di riferimento e le forme di scortesie sono quasi del tutto assenti. Atti comunicativi potenzialmente conflittuali – come il disaccordo, il rimprovero o la protesta – vengono sistematicamente attenuati, a vantaggio di un modello linguistico controllato e considerato corretto. Anche ai livelli più avanzati (C1–C2), l'esposizione a testi autentici non comporta un reale ampliamento della competenza pragmatica, mantenendo la lingua su un piano standard e privo di

tensione interazionale. *Nuovo Espresso*, pur muovendosi entro un quadro normativo, si distingue per una maggiore apertura verso l'autenticità comunicativa. A partire dai livelli intermedi (B2–C1), vengono introdotti esempi di rudezza e ironia, accompagnati da avvertenze metalinguistiche che ne segnalano i limiti d'uso (ad es. «Attenzione: le parole *culo* e *sfiga* sono volgari e molto colloquiali»). In questo modo, la scortesia è riconosciuta come fenomeno linguistico e sociale, anche se trattata senza un'analisi pragmatica approfondita. Sul piano della contestualizzazione, *Nuovissimo Progetto Italiano* tende a presentare le espressioni di cortesia in modo formulaico, spesso attraverso dialoghi costruiti ad hoc e poco realistici. Espressioni come *per favore*, *mi dispiace* o *non c'è di che* compaiono in situazioni stereotipate – al ristorante, in ufficio, tra amici – funzionali all'obiettivo strettamente linguistico più che allo sviluppo della competenza interazionale. Anche quando vengono introdotte espressioni più vivaci, come *Ma chi se ne frega!* o *Me ne infischio!*, appaiono isolate e prive di un commento sull'uso pragmatico. *Nuovo Espresso* offre una maggiore varietà di situazioni e una lingua più vicina all'uso reale: fin dai livelli iniziali (A1–A2) compaiono segnali discorsivi come *dai*, *ecco*, *allora*, *senti/senta*, inseriti in contesti comunicativi verosimili che favoriscono la comprensione delle dinamiche relazionali. Per quanto riguarda la riflessione metapragmatica, *Nuovissimo Progetto Italiano* non fornisce indicazioni esplicite sull'uso situato delle forme di cortesia o scortesia. L'apprendente è guidato a riprodurre modelli considerati socialmente appropriati, ma non viene stimolato a riflettere sui fattori relazionali che ne determinano l'efficacia. *Nuovo Espresso* inserisce riquadri esplicativi e attività che illustrano il valore pragmatico dei segnali discorsivi, ma gli elementi della (s)cortesia non ricevono altrettanta attenzione. La rappresentazione della variazione intralinguistica conferma la distanza tra i due approcci. Nel *Nuovissimo Progetto Italiano* la lingua è standardizzata ed è sostanzialmente priva di tratti diatopici, diastratici o diafasici, in linea con un ideale di “buon italiano” neutro e formalmente corretto. *Nuovo Espresso* introduce gradualmente varietà linguistiche e registri informali, con regionalismi soprattutto ai livelli avanzati (come ad es. *E va buò!*). Al C1 un'attività propone esplicitamente l'obiettivo di far riconoscere e riformulare la volgarità in

modo appropriato². Sempre nello stesso volume si presentano anche tre brani rap (*Fuori dal tunnel* di Caparezza, *Magnifico* di Fedez e *A100* di Mistaman), senza una riflessione approfondita sul linguaggio usato. Rispetto ai primi due brani si propone un breve esercizio sul significato di alcune espressioni (ad es. *stipato*, *succubi*, *scalatrici sociali*). Ci si sofferma invece sull'uso dell'ironia e del sarcasmo a partire da alcuni versi di *A100* di Mistaman, in cui l'effetto ironico si basa sull'accostamento di parole omografe ma non omofone («Sistèmati che qui son già tutti sistemàti / O rassègnati che qui son già tutti rassegnàti / E in ogni àmbito c'è un posto più àmbito...»). Entrambi i manuali risultano complessivamente in linea con le indicazioni del QCER, ma con differente grado di aderenza. *Nuovissimo Progetto Italiano* interpreta la cortesia come norma prescrittiva, limitandosi alla correttezza sociolinguistica; *Nuovo Espresso* valorizza di più la negoziazione dei significati e la presentazione di interazioni autentiche e variegata, pur mantenendo un'impostazione didatticamente cauta.

Per quanto riguarda il corpus *Marrasalmoghali*, l'analisi conferma che il rap costituisce un contesto privilegiato per l'osservazione di pratiche linguistiche in cui l'offesa, l'ironia e la provocazione assumono funzioni socialmente riconoscibili. Come osservato in letteratura, l'hip hop si caratterizza per un uso di parole tabù e di strategie retoriche orientate all'attacco verbale (Delis 2022), che svolgono un ruolo nella costruzione dell'identità e nella difesa della reputazione simbolica (Kubrin 2005). Nel corpus analizzato emergono differenze significative tra i tre artisti. Nei testi di Marracash prevalgono forme di scortesia negativa e di scortesia off-record, frequentemente realizzate attraverso l'ironia e il sarcasmo. Esempi come «È una facile hit / Però tu ne abusi come il tipo di Facile.it», «So che hai visto Scarface, però tu sei Scarcella» o «bravo hai vinto il premio IG-Nobel» mostrano come l'attacco

² L'attività si intitola *Non essere scurrile* e propone di trasformare con parole non scurrili le espressioni volgari contenute in un brano di Fabio Volo. Il testo è il seguente, le parole da evitare sono sottolineate nell'esercizio: «“Che novità è? Oggi hai deciso che inizi a fumare anche in casa?” Sì, da oggi fumo anche in casa. A te che cazzo te ne frega? Non mi va più di nascondermi, ho sedici anni e se mi va di fumarmi una sigaretta me la fumo. Fottiti e vaffanculo, avrebbe voluto rispondergli ma non aveva voglia di parlare e di discutere». Nell'attività successiva si offrono sinonimi da poter impiegare in sostituzione alle espressioni volgari, come *Vai a farti friggere, dove cavolo sei stato, non hai capito un cacchio, vai a farti benedire, Ma vai a quel paese! E che capperi!!*.

all'interlocutore avvenga in modo indiretto, richiedendo una competenza pragmatica e culturale elevata per essere pienamente interpretato. In questi casi, la scortesia mira soprattutto alla ridicolizzazione dell'altro e alla riaffermazione della superiorità simbolica del cantante. Nei testi di Salmo si riscontra una maggiore incidenza di scortesia palese e di scortesia positiva, con attacchi diretti alla faccia dell'interlocutore e un uso più esplicito di lessico volgare. Versi come «Mangio queste barre e te le cago sopra il Burberry / Dovessi crepare domani direbbero: "Tutta strategia di marketing", merde» o «Ma sai certe persone sono come gli spicci / Non valgono un cazzo e c'hanno sempre due facce» rappresentano esempi in cui l'offesa è diretta e intenzionale. In entrambi gli album, la funzione discorsiva dominante di tali strategie è il *dissing*, inteso come pratica ritualizzata di competizione verbale tra rapper, finalizzata a criticare, delegittimare o sminuire altri esponenti dello stesso ambiente musicale. Nei testi di Ghali, invece, la presenza della scortesia linguistica risulta quantitativamente più contenuta. Le strategie individuate riguardano soprattutto l'uso di espressioni appartenenti a un repertorio condiviso del genere musicale, spesso riconducibili a forme di finta scortesia. Un esempio emblematico è l'uso della parola *bitch*, ad esempio («Gang e bitches nel mio apartment, non svegliar mia madre»), entrata nei testi rap italiani con un significato assimilabile a quello assunto nel linguaggio colloquiale inglese americano e britannico³. In questi casi, l'interpretazione della scortesia dipende dalla cornice discorsiva del genere, dalle convenzioni condivise con il pubblico e dalla funzione identitaria attribuita all'espressione all'interno del testo. Per quanto riguarda la funzione discorsiva, l'annotazione mostra che la scortesia nel corpus rap assolve prevalentemente a funzioni di intrattenimento e di costruzione identitaria, accanto a funzioni coercitive nei casi di *dissing* più aggressivo. Giochi linguistici, riferimenti culturali e doppi sensi contribuiscono a una modulazione indiretta dell'offesa. In una seconda fase, l'analisi si è concentrata sulle sequenze dialogiche e sugli indicatori

³ Benché non rientrino nel corpus analizzato, è interessante osservare come nelle canzoni di rapper come Chadia Rodríguez o Anna Pepe la stessa parola venga reinterpretata e trasformata in un emblema di una nuova identità femminile (ad es. *self-made bitch*). Per una trattazione più approfondita si rimanda al contributo di Baldo in questa sezione.

di interazione. I testi presentano una forte simulazione dialogica, realizzata attraverso l'uso sistematico di pronomi allocutivi (*tu, voi*), appellativi (*bro, fra, babygirl*), e cambi di destinatario (avversario, pubblico, partner, Dio, l'Italia). Questa pluralità di configurazioni interazionali rende osservabili dinamiche di prossimità, distanza e appartenenza che saranno oggetto di un'analisi approfondita in una pubblicazione successiva.

Nel complesso, i risultati mostrano come il corpus rap offra un repertorio articolato di strategie di scortesie e di funzioni discorsive difficilmente osservabili nei manuali di italiano L2. Il confronto tra i due corpora evidenzia come tali testi possano costituire una risorsa utile per una riflessione didattica più ampia sulla competenza pragmatica, soprattutto in relazione a usi linguistici che nei materiali didattici risultano attenuati o marginalizzati. Il rap presenta inoltre un vantaggio specifico: le aspettative degli apprendenti nei confronti del genere facilitano l'interpretazione del conflitto verbale e offrono un contesto riconoscibile entro cui riflettere sul rapporto tra forma linguistica, intenzione comunicativa e contesto d'uso.

Riflessioni conclusive

I manuali analizzati tendono a proporre un modello di lingua che privilegia la norma, la prevedibilità e la sicurezza comunicativa. Dietro questa apparente neutralità si intravede tuttavia un curriculum nascosto di valori e atteggiamenti – una sorta di didattica implicita della “correttezza” – che presenta la cortesia come comportamento linguisticamente codificato e moralmente auspicabile, mentre riduce la scortesie a deviazione o errore. Tale impostazione, che riflette una concezione normativa della lingua, finisce per riprodurre modelli sociali dominanti, spesso associati al comportamento verbale della classe media. In questo senso la cortesia, intrecciandosi con i valori sociali, può funzionare tanto come strumento di inclusione quanto come dispositivo di controllo, imponendo non solo un modello linguistico, ma anche un modello comportamentale.

Il QCER, pur rappresentando un punto di riferimento fondamentale per la descrizione delle competenze linguistiche, dedica scarsa attenzione ai fenomeni di scortesia e, più in generale, alla complessità dei comportamenti comunicativi *non-politic*. Spostare l'attenzione dalla distinzione tra “cortese” e “scortese” a quella tra “appropriato” e “inappropriato” risulta produttivo, poiché consente di concepire la lingua come un'attività sociale situata, che contribuisce alla costruzione delle identità e delle relazioni interpersonali. Parlare di appropriatezza significa privilegiare la capacità di scegliere consapevolmente le risorse linguistiche più adatte a un determinato contesto, a un interlocutore e a un intento comunicativo. In questa ottica, anche l'impiego consapevole di forme scortesie, come accade nei testi (t)rap, può risultare appropriato, funzionale e socialmente significativo.

L'analisi del corpus di brani (t)rap ha messo in luce come la scortesia possa assumere funzioni diverse: espressive, identitarie, coercitive o ludiche. In questi testi, il valore pragmatico trasmesso non è legato alla forma linguistica in sé, ma nasce dalla relazione tra emittente, destinatario e contesto narrativo o performativo. Il linguaggio scortese è uno strumento di azione sociale, un mezzo per costruire appartenenze, ruoli e identità. In ambito didattico, l'impiego di testi (t)rap accuratamente selezionati e adeguatamente contestualizzati può favorire una riflessione metapragmatica e sociolinguistica sull'uso della lingua, consentendo agli apprendenti di confrontarsi con la complessità e la variabilità del repertorio italiano contemporaneo.

Alla luce di queste considerazioni, l'insegnamento della (s)cortesia dovrebbe essere ripensato non come trasmissione di formule convenzionali, ma come educazione all'uso situato e consapevole della lingua. Un approccio di tipo socioculturale e sociocognitivo, come propongono Pizziconi e Locher (2015), consente di interpretare l'apprendimento linguistico come un processo relazionale e dinamico, in cui la competenza pragmatica si sviluppa attraverso la partecipazione a pratiche discorsive reali e la negoziazione di valori e significati. Ciò implica fornire agli apprendenti strumenti per riconoscere le varietà linguistiche, valutarne

l'appropriatezza in base al contesto e assumere un ruolo attivo nella costruzione del proprio stile comunicativo.

L'obiettivo dell'educazione linguistica non dovrebbe dunque essere quello di insegnare ad evitare la scortesia, ma di comprenderne le motivazioni, le modalità e gli effetti sociali e identitari. Una rappresentazione autentica dell'italiano dovrebbe superare classificazioni rigidamente binarie dei comportamenti linguistici, restituendo alla lingua la sua dimensione sociale, negoziale e, talvolta, conflittuale. In questa direzione, la didattica della (s)cortesia può diventare non solo uno spazio di riflessione metalinguistica, ma anche un terreno di educazione critica alle pratiche discorsive e alle ideologie che le sottendono.

Bibliografia

- Agha, Asif (2007), *Language and Social Relations*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Atkinson, Dwight (2002), *Toward a Sociocognitive Approach to Second Language Acquisition*, «The Modern Language Journal», vol. 86, n. 4, pp. 525-545.
- Borghetti, Claudia (2018), *Otto criteri per analizzare la dimensione (inter)culturale dei manuali di lingua: il caso dell'italiano L2/LS*, in Entela Tabaku Sörman, Paolo Torresan e Franco Pauletto (a cura di), *Paese che vai, manuale che trovi*, Firenze, Cesati, pp. 81-100.
- Brown, Penelope, Levinson, Stephen C. (1987), *Politeness. Some Universals in Language Usage* [1978], Cambridge, Cambridge University Press.
- Bucholtz, Mary, Hall, Kira (2005), *Identity and Interaction: A Sociocultural Linguistic Approach*, «Discourse Studies», vol. 7, nn. 4-5, pp. 585-614.
- Consiglio d'Europa (2002), *Quadro Comune Europeo di riferimento per le lingue: apprendimento, insegnamento, valutazione*, Milano, La Nuova Italia-Oxford.
- Consiglio d'Europa (2020), *Quadro Comune Europeo di riferimento per le lingue: apprendimento, insegnamento, valutazione. Volume complementare*, Università degli Studi di Milano. DOI: <https://doi.org/10.13130/2037-3597/15120>.
- Culpeper, Jonathan (2011), *Impoliteness: Using Language to Cause Offence*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Davies, Bethan, Haugh, Michael, Merrison, Andrew J. (2011), *Situated Politeness*, London, Continuum.
- Delis, Panagiotis (2022), *Impoliteness in Hip-Hop Music: African American and White Artists' Racist and Sexist Rhetoric*, «Journal of Language Aggression and Conflict», vol. 10, n. 1, pp. 197-218. DOI: <https://doi.org/10.1075/jlac.00062.del>.
- Eelen, Gino (2001), *A Critique of Politeness Theories*, Manchester, St. Jerome Publishing.
- Geis, Michael L., Harlow, Linda L. (1995), *Politeness Strategies in French and English*, in Susan M. Gass e Joyce Neu (eds.), *Speech Acts across Cultures: Challenges to Communication in a Second Language*, Berlin, Mouton de Gruyter, pp. 129-153.
- Haugh, Michael (2007), *The Discursive Challenge to Politeness Research: An interactional alternative*, «Journal of Politeness Research», vol. 3, n. 2, pp. 295-317. DOI: <https://doi.org/10.1515/PR.2007.013>
- Heinrich, Patrick (2005), *Language Ideology in JFL Textbooks*, «International Journal of the Sociology of Language», nn. 175-176, pp. 213-232.
- Hill, Jane H. (2008), *The Everyday Language of White Racism*, Oxford, Wiley Blackwell.

- Kádár, Dániel Z., Haugh, Michael (2013), *Understanding Politeness*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Kasper, Gabriele (1992), *Pragmatic Transfer*, «Second Language Research», vol. 8, n. 3, pp. 203-231.
- Kasper, Gabriele, Schmidt, Richard (1996), *Developmental Issues in Interlanguage Pragmatics*, «Studies in Second Language Acquisition», vol. 18, n. 2, pp. 149-169.
- Kubrin, Charis (2005), *Gangstas, Thugs, and Hustlas: Identity and the Code of the Street in Rap Music*, «Social Problems», vol. 52, n. 3, pp. 360-378. DOI: <https://doi.org/10.1525/sp.2005.52.3.360>.
- Lakoff, Robin Tolmach (1973), *The Logic of Politeness, or Minding Your P's and Q's*, «Chicago Linguistics Society», vol. 9, pp. 292-305.
- Lave, Jean, Wenger, Etienne (1991), *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Leech, Geoffrey (1983), *Principles of Pragmatics*, London-New York, Longman.
- Locher, Miriam (2006a), *Polite Behaviour Within Relational Work: The Discursive Approach to Politeness*, «Multilingua», vol. 25, n. 3, pp. 249-267.
- Locher, Miriam (2006b), *The Discursive Approach to Polite Behaviour: A response to Glick*, «Language in Society», vol. 35, pp. 733-735.
- Locher, Miriam, Watts, Richard (2008), *Relational Work and Impoliteness: Negotiating Norms of Linguistic Behavior*, in Derek Bousfield e Miriam Locher (eds.), *Impoliteness in Language: Studies on Its Interplay with Power in Theory and Practice*, Berlin, Mouton de Gruyter, pp. 77-100. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110208344.2.77>.
- Lörscher, Wolfgang, Schulze, Rainer (1988), *On Polite Speaking and Foreign Language Classroom Discourse*, «International Review of Applied Linguistics in Language Teaching», vol. 26, n. 3, pp. 183-199.
- Matsumoto, Yoshiko, Okamoto, Shie (2003), *The Construction of the Japanese Language and Culture in Teaching Japanese as a Foreign Language*, «Japanese Language and Literature», vol. 37, n. 1, pp. 27-48.
- Meier, Ardith J. (1997), *Teaching the Universals of Politeness*, «ELT Journal», vol. 51, n. 1, pp. 21-28.
- Mills, Sara (2003), *Gender and Politeness*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Mills, Sara (2017), *Sociocultural Approaches to (Im)politeness*, in Jonathan Culpeper, Michael Haugh e Dániel Z. Kádár (eds.), *The Palgrave Handbook of Linguistic (Im)politeness*, London, Palgrave Macmillan, pp. 41-60.
- Pizziconi, Barbara (2015), *Teaching and Learning (Im)politeness: A Look at the CEFR and Pedagogical Research*, in Barbara Pizziconi e Miriam A. Locher (eds.), *Teaching and Learning (Im)Politeness*, Berlin-Boston, De Gruyter, pp. 113-151.

- Pizziconi, Barbara, Locher, Miriam A. (2015), *Introducing the 'Teaching' and 'Learning' of (Im)Politeness*, in Ead. (eds.), *Teaching and Learning (Im)Politeness*, Berlin-Boston, De Gruyter, pp. 1-19.
- Rose, Kenneth R., Kasper, Gabriele (eds.) (2001), *Pragmatics in Language Teaching*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Samu, Borbala (2021), *Cortesia e intercultura nell'insegnamento dell'italiano L2*, «Italiano a Stranieri», vol. 29, pp. 17-21.
- Samu, Borbala (2024), *Insegnare la pragmatica in italiano L2 con le canzoni (t)rap. Il linguaggio scortese dal dissing alla didattica*, «Rassegna Italiana di Linguistica Applicata», vol. 56, n. 1, pp. 71-92.
- Schieffelin, Bambi B., Ochs, Elinor (1986), *Language Socialization across Cultures*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Shardakova, Maria, Pavlenko, Aneta (2004), *Identity Options in Russian Textbooks*, «Journal of Language, Identity, and Education», vol. 3, n. 1, pp. 25-46.
- Terkourafi, Marina (2005), *Beyond the Micro-Level in Politeness Research*, «Journal of Politeness Research», vol. 1, n. 2, pp. 237-262. DOI: <https://doi.org/10.1515/jplr.2005.1.2.237>.
- van Compernelle, Rémi A. (2014), *Sociocultural Theory and L2 Instructional Pragmatics*, Bristol, Multilingual Matters.
- Watts, Richard (2003), *Politeness*, Cambridge, Cambridge University Press.

Manuali analizzati

- Bali, Maria, Rizzo, Giovanna (2014), *Nuovo Espresso 2. Libro studente e libro esercizi (A2)*, Firenze, Alma.
- Bali, Maria, Ziglio, Luciana (2015), *Nuovo Espresso 3. Libro studente e libro esercizi, Firenze (B1)*, Alma.
- Bali, Maria, Dei, Irene (2017), *Nuovo Espresso 4. Libro studente e libro esercizi, Firenze (B2)*, Alma.
- Cernigliaro, Maria A., Marin, Telis (2022), *Nuovissimo Progetto italiano 4. Libro dello studente (C2)*, Roma, Edilingua.
- Guida, Michele, Pegoraro, Chiara (2017), *Nuovo Espresso 6. Libro studente e libro esercizi (C2)*, Firenze, Alma.
- Marin, Telis (2019), *Nuovissimo Progetto italiano 1. Libro dello studente (A1–A2)*, Roma, Edilingua.
- Marin, Telis (2020a), *Nuovissimo Progetto italiano 2. Libro dello studente (B1–B2)*, Roma, Edilingua.

Marin, Telis (2020b), *Nuovissimo Progetto italiano 3. Libro dello studente (C1)*, Roma, Edilingua.

Massei, Giorgio, Bellagamba, Rosella (2017), *Nuovo Espresso 5. Libro studente e libro esercizi (C1)*, Firenze, Alma.

Ziglio, Luciana, Rizzo, Giovanna (2014), *Nuovo Espresso 1. Libro studente e esercizi (A1)*, Firenze, Alma.

Nota biografica

Borbala Samu è professore associato di Didattica delle lingue moderne presso l'Università per Stranieri di Perugia. Si occupa della formazione e dell'aggiornamento degli insegnanti di lingue all'estero e in Italia. È direttrice del Master di II livello in didattica dell'italiano lingua non materna. Le sue ricerche riguardano l'insegnamento della grammatica, lo sviluppo e la valutazione della competenza pragmatica in L2/LS, lo sviluppo di metodologie e tecniche glottodidattiche per favorire la comunicazione interculturale in contesti di apprendimento plurilingui e multietnici.

borbala.samu@unistrapg.it

Come citare questo articolo

Samu, Borbala (2025), *Scortesia e didattica dell'italiano L2. Testi (t)rap e manuali a confronto*, «Scritture Migranti», a cura di Valentina Carbonara, Daniele Comberiati, Chiara Mengozzi, Borbala Samu, n. 19, pp. 215-239.

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.

OLTRE LA CORTESIA:
RAP, DISS CULTURE E LA SFIDA DI INSEGNARE LA SCORTESIA IN ITALIANO L2.

Andrea Civile

Che cosa significa portare la scortesia in aula di italiano L2? Questo contributo racconta un esperimento condotto con studenti adulti presso l'Università per Stranieri di Perugia, con l'obiettivo di esplorare la scortesia non come deviazione indesiderata, ma come parte integrante del *linguistic landscape* in cui gli apprendenti vivono quotidianamente (Shohamy e Gorter 2009). Tradizionalmente, l'insegnamento si concentra sulla cortesia e sulle forme neutre, lasciando in ombra quelle pratiche comunicative in cui sarcasmo, presa in giro e conflitto giocano un ruolo centrale.

Il brano *Pagliaccio* di Marracash è stato scelto come input autentico per un percorso di ascolto, analisi e produzione creativa. Attraverso le sue allusioni, metafore e strategie di *mock impoliteness* (Culpeper 1996; 2011; Kecskés 2014; 2017), gli apprendenti hanno potuto riflettere sul rapporto tra lingua, identità e critica sociale, sperimentando modalità di espressione che nei manuali di lingua raramente trovano spazio. I risultati evidenziano come la scortesia, affrontata criticamente, possa diventare uno strumento di consapevolezza pragmatica e di *agency* linguistica: non un modello da imitare, ma un terreno su cui imparare a riconoscere, decodificare e gestire interazioni reali.

In questo senso, la sperimentazione dimostra che una didattica dell'italiano L2 davvero democratica non si limita a proporre comportamenti "corretti", ma offre agli studenti la libertà di scegliere se, quando e come essere (s)cortesi, trasformando anche la scortesia in risorsa formativa.

Parole chiave: Italiano L2; Scortesia; Rap; Mock impoliteness; Linguistic landscape; Agency linguistica.

BEYOND POLITENESS:
RAP, DISS CULTURE AND THE CHALLENGE OF TEACHING IMPOLITENESS IN ITALIAN L2.

What does it mean to bring impoliteness into the Italian L2 classroom? This paper presents an experiment carried out with adult learners at the University for Foreigners of Perugia, aimed at exploring impoliteness not as an unwanted deviation, but as an essential component of the *linguistic landscape* learners face every day (Shohamy and Gorter 2009). Traditional teaching usually emphasizes politeness and neutral registers, while neglecting those communicative practices where sarcasm, teasing, and conflict are central.

Marracash's track *Pagliaccio* was chosen as authentic input for a sequence of listening, analysis, and creative production. Through its allusions, metaphors, and strategies of mock impoliteness (Culpeper 1996; 2011; Kecskés 2014; 2017), learners reflected on the links between language, identity, and social critique, experimenting with expressive modes rarely represented in language textbooks. Findings show that impoliteness, when addressed critically, can foster pragmatic awareness and linguistic agency: not a model to be imitated, but a space for learning to recognize, decode, and manage real-life interactions.

In this sense, the experiment demonstrates that a truly democratic language education does not limit itself to prescribing "proper" behavior, but rather empowers learners to decide whether, when, and how to be (im)polite, turning impoliteness itself into a pedagogical resource.

Keywords: Italian L2; Impoliteness; Rap; Mock impoliteness; Linguistic landscape; Linguistic agency.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/23801>

OLTRE LA CORTESIA:

RAP, DISS CULTURE E LA SFIDA DI INSEGNARE LA SCORTESIA IN ITALIANO L2

[Language] teaching tends to deal with the pleasanter side of second-language interaction ... while ignoring such everyday communicative realities as rudeness, disrespect, and impoliteness.

Gerrard Mugford, *How rude! Teaching impoliteness in the second-language classroom*

Introduzione

«Si può insegnare la scortesia?» A prima vista provocatoria, la domanda tocca un aspetto cruciale nella didattica di qualsiasi lingua straniera. In effetti, non si tratta soltanto di insegnare la grammatica o di stimolare l'ampliamento lessicale: agevolare l'acquisizione di una lingua significa fornire agli apprendenti gli strumenti interazionali necessari per poter agire nel contesto socioculturale di riferimento, confrontandosi con le dinamiche che lo caratterizzano, con le sue norme e con le sue trasgressioni.

Accanto alla cortesia, che rappresenta un comportamento non marcato, volto a evitare conflitti e a mantenere l'armonia relazionale (Watts 2003), ogni comunità linguistica conosce e pratica anche la scortesia, intesa come attacco intenzionale alla faccia dell'interlocutore o come tale percepito (Culpeper 2011). Essa non è un'eccezione marginale, ma parte integrante del *linguistic landscape* (Shohamy e Gorter 2009), quell'insieme di pratiche discorsive che danno forma alla vita quotidiana: dal sarcasmo sui social alle prese in giro tra amici, dalle polemiche politiche ai testi musicali.

La glottodidattica ha tuttavia tradizionalmente privilegiato quello che Mugford (2008, 375) ha definito «il lato piacevole» dell'interazione, lasciando in ombra dimensioni come la derisione, il conflitto verbale o l'ironia pungente. Ne consegue che gli apprendenti ricevono spesso un'immagine addomesticata della comunicazione, distante dalla complessità reale dei contesti in cui dovranno

interagire. Alcuni studi hanno invitato a ribaltare questa prospettiva. In Italia, lavori come quelli di Alfonzetti (2017), Zanoni (2018), Ferrari (2019) e Pugliese e Zanoni (2019) hanno mostrato come la scortesia possa essere considerata non solo violenza verbale, ma anche risorsa pragmatica e culturale, capace di generare solidarietà, intrattenimento e costruzione identitaria. In questa direzione si colloca anche la categoria di *mock impoliteness* (Culpeper 1996; 2011; Kecskés 2014; 2017), che evidenzia l'ambivalenza di espressioni apparentemente offensive ma, in contesti di complicità, utilizzate per rafforzare i legami interpersonali.

Su queste premesse si colloca la sperimentazione illustrata nel presente contributo, svolta con studenti adulti di italiano L2 presso l'Università per Stranieri di Perugia. L'analisi del brano *Pagliaccio* di Marracash, ricco di allusioni, metafore e strategie di scortesia implicita, ha fornito il punto di partenza per attività di ascolto, analisi e produzione creativa. Tale esperienza, tuttavia, va intesa come esempio di un approccio più ampio: includere la scortesia nella didattica non per incoraggiarne l'uso, ma per favorire lo sviluppo di un'*agency* linguistica consapevole, intesa come possibilità di riconoscere, decodificare e gestire fenomeni comunicativi complessi e di scegliere se, quando e come essere (s)cortesi in base al contesto e alle proprie finalità interazionali. L'articolo si apre con un'introduzione al tema e alla sua rilevanza teorico-didattica, prosegue con la cornice teorica e, successivamente, illustra la sperimentazione articolata in due momenti – la descrizione delle attività e la discussione dei risultati – e si conclude con alcune considerazioni che delineano le prospettive future di ricerca e di applicazione didattica.

Cornice teorica

La cortesia e la scortesia non rappresentano categorie astratte, bensì pratiche sociali situate, che riflettono valori, norme ed aspettative di una comunità. La ricerca pragmatica ha messo in evidenza come la cortesia possa essere considerata un

comportamento non marcato¹, volto a evitare conflitti e a mantenere l'armonia relazionale (Watts 2003). La scortesia, al contrario, emerge quando un atto linguistico viene percepito come attacco alla faccia dell'interlocutore o come tale intenzionalmente costruito (Culpeper 2011). Non si tratta dunque di una proprietà intrinseca della lingua, ma di un fenomeno interpretato e negoziato nello scambio comunicativo.

Lungi dall'essere un'eccezione marginale, la scortesia costituisce parte integrante del *linguistic landscape*², inteso come panorama discorsivo entro cui gli apprendenti si muovono quotidianamente (Shohamy e Gorter 2009). Questo panorama comprende non solo la visibilità scritta nello spazio urbano, ma anche la molteplicità delle pratiche discorsive: dalle interazioni nei servizi pubblici alle conversazioni tra pari, dalle dispute politiche alle performance artistiche.

All'interno di tale scenario, un fenomeno di particolare interesse è la *mock impoliteness*, cioè la scortesia simulata, studiata da Culpeper (1996; 2011) e Kecskés (2014; 2017). Essa si manifesta quando espressioni apparentemente offensive veicolano invece vicinanza, solidarietà o umorismo. L'ambivalenza di questa pratica la rende cruciale per l'educazione linguistica: comprenderla richiede sensibilità pragmatica, e il rischio di fraintendimento interculturale è elevato.

Nonostante ciò, la didattica delle lingue ha spesso preferito occuparsi del "lato piacevole"³ dell'interazione (Mugford 2008), concentrandosi su atti rassicuranti come salutare, ringraziare o scusarsi. Ne deriva una rappresentazione parziale delle pratiche comunicative, che lascia gli apprendenti privi di strumenti per affrontare conflitti verbali, prese in giro o ironia pungente. Anche ricerche recenti sulle credenze e pratiche didattiche dei docenti di italiano L2/LS confermano questa tendenza: come mostrano Samu e Gasbarra (2023), gli insegnanti riconoscono

¹ Watts (2003) parla di *unmarked behaviour*, ossia di quei comportamenti percepiti come "normali" o "attesi" nel mantenere l'armonia sociale.

² L'espressione *linguistic landscape* è usata da Shohamy e Gorter (2009) in riferimento alla visibilità linguistica nello spazio urbano, ma viene qui estesa a tutte le pratiche discorsive che caratterizzano una comunità.

³ Mugford (2008) parla di *the pleasanter side of second-language interaction*, cioè della tendenza dell'insegnamento a privilegiare le forme comunicative più rassicuranti e armoniche.

l'importanza della scortesia per la comprensione e la gestione delle interazioni quotidiane, ma spesso esitano a integrarla nei percorsi didattici, ritenendola un contenuto “scomodo” o poco adatto al contesto classe. Tale discrepanza tra consapevolezza teorica e applicazione pratica segnala un nodo cruciale della glottodidattica contemporanea: da un lato, il bisogno di proteggere l'aula da comportamenti percepiti come aggressivi; dall'altro, la necessità di fornire agli apprendenti competenze realmente spendibili in contesti comunicativi autentici, anche quando questi comportano attriti, conflitti o espressioni linguisticamente marcate.

Alcuni studi in ambito italiano (Alfonzetti 2017; Zanoni 2018; Ferrari 2019; Pugliese e Zanoni 2019) hanno tuttavia mostrato che la scortesia può assumere funzioni positive: rafforzare legami sociali, intrattenere, costruire identità. In questo senso, introdurla nella didattica non significa incoraggiare comportamenti aggressivi, ma formare apprendenti capaci di riconoscerla, interpretarla e gestirla. Tale prospettiva si inserisce in un paradigma di educazione linguistica democratica, il cui obiettivo è favorire lo sviluppo di una *agency* linguistica consapevole, intesa come possibilità di scegliere se, quando e come essere (s)cortesi in base al contesto e alle proprie finalità comunicative.

Sperimentazione

La sperimentazione si è svolta presso l'Università per Stranieri di Perugia, nell'ambito di corsi di italiano L2 di livello avanzato, e ha coinvolto due gruppi: uno di livello C1 e uno di livello B2. In entrambi i casi si è trattato di studenti adulti inseriti in percorsi regolari di apprendimento, che hanno preso parte a un'unità di apprendimento sperimentale basata sull'analisi del brano *Pagliaccio* di Marracash⁴. L'unità, significativamente intitolata *Bro', ce l'hai con me?*, è stata concepita come un laboratorio pragmatico: non un esercizio di mera comprensione testuale, ma un

⁴ Marracash (Fabio Bartolo Rizzo, 1979) è uno dei rapper italiani più influenti. Il brano *Pagliaccio* (2021), al centro della sperimentazione, appartiene al genere della *diss track* ed è rivolto implicitamente al collega Fedez.

percorso volto ad analizzare la scortesia come fenomeno discorsivo culturalmente situato e a stimolare negli apprendenti lo sviluppo di *agency* linguistica, attraverso la riflessione critica e la produzione controllata.

La scelta di lavorare con gruppi di livello B2 e C1 non è stata casuale: alla base di questa scelta c'è stata la necessità di operare con apprendenti la cui competenza linguistica fosse tale da non rendere particolarmente difficoltoso l'accesso a testi autentici ad alta densità pragmatica e culturale. È infatti a questi livelli che cominciano a essere possibili elaborazioni inferenziali più complesse, così come il riconoscimento di significati impliciti da parte degli apprendenti. D'altronde, se la pragmatica, come sottolineano Kasper e Rose (2002), non si acquisisce soltanto con l'ampliamento del repertorio lessicale o grammaticale, ma si costruisce attraverso l'esposizione a input autentici e la capacità di interpretare indizi contestuali, come evidenzia Taguchi (2011), la comprensione delle implicature, del sarcasmo e delle sfumature ironiche si affina progressivamente al crescere della competenza linguistica generale. In questo senso, il campione selezionato risulta particolarmente idoneo per una sperimentazione mirata all'analisi della scortesia, intesa non come deviazione ma come risorsa discorsiva culturalmente situata⁵.

La scelta del brano *Pagliaccio* si fonda su criteri sia linguistici che socioculturali. Il testo rappresenta un esempio paradigmatico di *diss track*, caratterizzato da attacchi indiretti, ironia pungente e un fitto intreccio di implicature. Pur evitando di nominare esplicitamente l'avversario (il rapper Fedez), Marracash costruisce un discorso fortemente conflittuale attraverso metafore, allusioni e riferimenti culturali che spaziano dal cinema alla cultura popolare. Questa ricchezza rende *Pagliaccio* un input autentico e motivante, capace di mettere gli apprendenti a confronto con la scortesia non come rottura della norma, ma come pratica comunicativa riconoscibile e culturalmente accettata.

⁵ Cfr. Consiglio d'Europa (2001; 2020). In particolare, i descrittori relativi alla comprensione pragmatica evidenziano come già al livello B2 l'apprendente sia in grado di seguire discorsi complessi anche quando le relazioni sono implicite, mentre al livello C1 emerge la capacità di cogliere significati ironici e impliciti, interpretando intenzioni comunicative non esplicitate.

Il gruppo C1 comprende undici studenti, con età distribuite dai diciotto anni a oltre i sessanta: tre tra i 18 e i 25 anni (27,3%), uno tra i 31 e i 40 (9,1%), due tra i 41 e i 50 (18,2%) e cinque oltre i 61 (45,5%). Per provenienza geografica, il gruppo include tre studenti cinesi, tre statunitensi, uno tedesco, uno russo, un libico, una costaricana e una brasiliana. Il gruppo B2 è formato da sedici studenti, con una netta prevalenza di giovani adulti: dodici tra i 18 e i 25 anni (75,0%), due tra i 26 e i 30 (12,5%) e due tra i 31 e i 40 (12,5%). Per nazionalità, il gruppo comprende quattro studenti libici, due polacchi, due filippini, due tedeschi, e un rappresentante rispettivamente di Russia, Brasile, Cina, Belgio, Messico e Ucraina. Questa eterogeneità, tanto sul piano generazionale quanto su quello linguistico-culturale, costituisce un aspetto cruciale della sperimentazione, poiché consente di osservare la percezione della scortesia a partire da prospettive socioculturali plurali.

Attività proposte

L'unità di apprendimento si apre prima ancora dell'ascolto, con una riflessione collettiva sull'espressione idiomatica «avercela con qualcuno». Fin dalle prime battute il titolo del percorso, *Bro', ce l'hai con me?*, orienta lo sguardo degli studenti verso scenari di conflitto, ironia e rivalità, creando un'attesa che la parola «pagliaccio» contribuisce a intensificare. A questa attivazione ha fatto seguito un'attività ludico-iconica: associare emoticon al termine. Un gesto semplice, ma rivelatore. Dai sorrisi alle faccine imbronciate, le scelte degli studenti hanno reso subito tangibile la natura polisemica e instabile della parola: per alcuni, «pagliaccio» è un insulto capace di annientare il valore personale («se uno mi dice che sono un pagliaccio, è come se mi dicesse che non valgo niente»); per altri è sinonimo di complicità e leggerezza («con i miei coinquilini facciamo sempre i pagliacci e ridiamo»). È in questa oscillazione che la lingua svela già il suo potenziale pragmatico, confermando l'importanza di partire da ciò che gli studenti portano con sé in termini di esperienza e sensibilità (Ishihara e Cohen 2010).

Su questo terreno si è innestata la fase successiva: formulare ipotesi sul contenuto della canzone. Politica, problemi sociali, amore, cinema, musica, famiglia? L'anticipazione non era un esercizio fine a sé stesso, ma un'occasione per stimolare

quella che Taguchi (2019) definisce *metapragmatic awareness*: la capacità di mettere a fuoco le proprie aspettative interpretative per poi confrontarle con l'input autentico.

Il primo ascolto del brano *Pagliaccio* di Marracash ha svolto proprio questa funzione di confronto. Nessuna traduzione, nessun glossario: soltanto ritmo, intonazione e prosodia. «Non ho capito tutte le parole, ma capisco che lui prende in giro qualcuno, e non in modo gentile», ha osservato uno studente brasiliano B2. La percezione del tono – ironico, graffiante, polemico – ha così avuto la precedenza sulla comprensione letterale, confermando che la scortesia può essere riconosciuta anche senza padronanza lessicale completa (Culpeper 2011).

È nella fase di analisi che i fili si sono intrecciati. L'abbinamento immagine–titolo ha consentito di far emergere i riferimenti culturali disseminati nel testo: «So che hai visto *Scarface*, però tu sei Scarcella»; «Bro', sei una frode, il fratello scemo come Fredo, / solo un mezzo uomo come Frodo». Il gioco ironico tra figure di mondi lontani – dal gangster hollywoodiano al truffatore dei social, dall'eroe fragile della Terra di Mezzo al codardo del Padrino – ha mostrato come il *dissing* rap costruisca ridicolizzazione proprio attraverso il bricolage culturale (Kubrin 2005).

A questo livello si collocano anche due citazioni che hanno colpito molto gli studenti: «Però tu ne abusi come il tipo di Facile.it», dove il portale di comparazione online viene evocato attraverso l'insistenza del suo slogan pubblicitario, reso celebre dalla martellante ripetitività degli spot televisivi, e trasformato così in metafora di un abuso superficiale e ossessivo; e «Se vi chiudono tutti in una stanza a fare i maranza / bro, ce n'è abbastanza per fare la nuova stagione di LOL», in cui il reality comico italiano viene piegato a strumento di dileggio. In entrambi i casi, il testo sfrutta elementi di cultura popolare immediatamente riconoscibili per ridicolizzare l'avversario, confermando come la forza del *dissing* risieda nella capacità di piegare riferimenti quotidiani a fini polemici.

Non meno incisiva è stata l'attenzione alla citazione operistica: «Ridi, Pagliaccio, sul tuo amore infranto! / Ridi del duol, che t'avvelena il cor!». L'inserimento di questi versi da *Pagliacci* di Ruggero Leoncavallo ha dato avvio a una discussione sul valore intertestuale: perché Marracash ha scelto proprio quell'aria?

Gli studenti hanno ipotizzato letture diverse, per poi scoprire che il riferimento all'opera serviva a intensificare l'allusione implicita a Chiara Ferragni, moglie di Fedez all'epoca, collocando così il *dissing* su un piano ironico e culturale più stratificato.

Parallelamente, l'abbinamento espressione–definizione ha disinnescato l'opacità del gergo. «Buttarsi» come “provare a fare qualcosa, anche senza esserne sicuri”; «dire minchiate» come “dire cose stupide, inesatte o inappropriate”; «fare numeri», che richiama direttamente la performance di un clown; «sputtanarsi» e «uscire dalla parte». Tra queste, la formula «più che l'imbarazzo della scelta / c'è l'imbarazzo» ha catturato l'attenzione degli studenti C1, che l'hanno letta come una strategia di scortesia indiretta particolarmente raffinata: il gioco semantico tra abbondanza apparente e disagio reale è stato percepito come un colpo retorico capace di ridicolizzare senza nominare. Qui la riflessione si è fatta critica, mostrando come la scortesia non sia mero insulto, ma costruzione discorsiva complessa, da interpretare in chiave interculturale (Ishihara 2018).

Con il testo ormai chiaro, il secondo ascolto ha portato a un'analisi più fine. La consegna «Sembra che Marracash nel testo stia parlando direttamente a qualcuno» ha guidato gli studenti a sottolineare in rosso i passaggi di indirizzamento. Le ipotesi si sono moltiplicate – politico, giornalista, youtuber, rapper rivale – fino a convergere, con l'aiuto della mediazione didattica, sul nome implicito di Fedez. Il QR code che rimandava a un video di *Esse Magazine*⁶ ha reso la scoperta ancora più coinvolgente, confermando come il riconoscimento del bersaglio richieda la capacità di intrecciare testo, conoscenze culturali e processi inferenziali (Culpeper e Terkourafi 2017).

Il percorso si è chiuso con l'attività *Diciamogliene quattro*. Qui la scortesia si è trasformata in sperimentazione creativa: l'espressione idiomatica, solitamente intesa in senso figurato, è stata reinterpretata in chiave letterale, invitando ciascuno studente a scrivere almeno quattro versi di *dissing* rivolti a qualcuno che, per un

⁶ *Esse Magazine* è una testata online italiana dedicata alla musica urban e hip hop, punto di riferimento per la scena rap contemporanea.

motivo personale, meritava di essere preso di mira. Coinquilini disordinati, vicini rumorosi, capi autoritari o figure pubbliche sono diventati bersagli linguistici. Con il supporto del rimario online *cercarime.it*⁷, anche chi non aveva dimestichezza con la metrica ha potuto cimentarsi nella scrittura. Come sottolineano Sykes e Cohen (2008), l'integrazione di pratiche ludiche e multimodali consente di lavorare sulla competenza pragmatica in modo protetto, trasformando l'aula in uno spazio di esplorazione e consapevole appropriazione.

Così, il titolo *Bro', ce l'hai con me?* ha trovato piena realizzazione: dall'attivazione iconica con le emoticon fino alla produzione finale, ogni fase ha mostrato come la scortesia – lungi dall'essere un tabù – possa diventare terreno fertile per lo sviluppo di consapevolezza metapragmatica e competenza interculturale.

Osservazione dei risultati

La fase conclusiva dell'unità ha previsto la somministrazione di un questionario a risposta multipla, con la possibilità di aggiungere commenti aperti. Hanno partecipato sei studenti del gruppo B2 e tre del gruppo C1, a fronte di una presenza in aula più ampia. Per tale motivo, si è deciso di considerare le risposte congiuntamente, distinguendo i livelli solo laddove emergono elementi particolarmente significativi. La scelta di unire i dati risponde infatti a un'esigenza di rappresentatività, pur nella consapevolezza che il quadro restituito non può avere pretesa di esaustività.

Dalle risposte emerge una generale curiosità verso l'input didattico e le finalità della sperimentazione. Gli apprendenti hanno dichiarato di apprezzare la possibilità di affrontare esplicitamente il tema della scortesia, sottolineando come essa sia scarsamente trattata nei manuali, ma costantemente presente nella quotidianità: dalle serie televisive agli scambi tra nativi percepiti in contesti informali. L'impressione diffusa è che l'incapacità di gestire la scortesia in italiano costituisca una lacuna,

⁷ *Cercarime.it* è un portale online gratuito che consente di ricercare rime e assonanze attraverso stringhe semplici, rendendo l'attività accessibile anche a chi non ha particolare familiarità con la scrittura poetica.

soprattutto per chi proviene da contesti in cui non esistono repertori comunicativi equivalenti.

Quanto agli apprendimenti dichiarati, la maggioranza ha segnalato l'acquisizione di lessico gergale e di espressioni idiomatiche nuove, in particolare legate al mondo del rap e dell'insulto metaforico. Una studentessa B2, ad esempio, ha scritto: «Ho imparato che ci sono molti modi per offendere qualcuno senza usare le parolacce». Le difficoltà individuate riguardano soprattutto la velocità dell'ascolto e la presenza di riferimenti culturali poco trasparenti, difficoltà già note nella letteratura sull'uso di input autentici ad alta densità pragmatica.

Le domande relative al confronto interculturale hanno generato osservazioni di grande rilievo. Una studentessa russa (C1) ha sottolineato: «Nella lingua russa la base delle parolacce sono gli organi sessuali, mentre in italiano è più fissata sulle espulsioni⁸ umane». Un partecipante statunitense ha invece dichiarato: «Credo che sia impossibile imprecare in una lingua non materna. Le parolacce nascono sempre dall'emozione, e la traduzione rovina l'espressione». Quest'ultima osservazione si colloca pienamente nel solco di studi quali Dewaele (2004) e Pavlenko (2008), che hanno messo in evidenza come le imprecazioni in L2 perdano gran parte della loro carica emotiva originaria, essendo radicate in memorie affettive legate alla L1.

Il confronto tra provenienze culturali ha mostrato orientamenti diversi nell'uso della scortesia. Gli studenti russi e statunitensi hanno richiamato modalità più dirette ed esplicite, legate all'impiego di insulti verbali facilmente riconoscibili; al contrario, gli studenti cinesi hanno lasciato emergere una maggiore inclinazione a strategie indirette e mitiganti, in linea con osservazioni presenti nella letteratura sulla gestione della *face* in culture ad alto contesto (Haugh 2013). Gli studenti libici, infine, hanno evidenziato come la dimensione religiosa e sociale contribuisca a restringere fortemente i margini di esprimibilità del conflitto verbale. Queste percezioni si collocano sul continuum proposto da Culpeper (1996; 2011) e Bousfield (2008), che distinguono tra scortesia *on-record* e pratiche più velate e negoziabili.

⁸ Con molta probabilità, si tratta di un malapropismo: è altamente probabile che la studentessa intendesse usare "escrezioni".

Anche la domanda sul rapporto tra rap e lingua quotidiana ha ricevuto risposte concordi. Un partecipante C1 ha scritto: «Uno viene dall'altro allora sì, sono collegati. Penso che... il *dissing* nel rap è venuto, perché già nella lingua parlata esiste la scortesia», aggiungendo che nel rap «le persone si esprimono spesso ancora più volgare». Una risposta B2 ha invece mostrato maggiore cautela: «Nì, non lo considero per niente utile nell'insegnamento ma considero importante capire la scortesia nella comunicazione quotidiana...». Queste posizioni divergenti confermano che, se da un lato il rap è percepito come genere adatto a rendere visibili dinamiche discorsive già presenti nella lingua d'uso, dall'altro la sua integrazione in classe richiede una mediazione attenta e culturalmente consapevole.

Un'ulteriore evidenza proviene dalle produzioni creative realizzate durante l'attività *Diciamogliene quattro*. Qui gli studenti hanno sperimentato la *mock impoliteness* in un contesto protetto, utilizzando rime e metafore per indirizzare i propri testi a figure reali della quotidianità. In un elaborato C1 si legge: «Essere sgarbato con gli atri non ti dà più importanza», rivolto a un superiore percepito come autoritario; in un altro, prodotto da una studentessa B2, l'ironia prende di mira un vicino molesto: «Mi chiedo perché il secchio della spazzatura dei vicini si apra sempre a quest'ora». Questi esempi, pur limitati nel numero, testimoniano come la scortesia possa essere rielaborata in chiave ludica e didatticamente orientata, offrendo agli apprendenti non soltanto nuove risorse linguistiche, ma anche strumenti di riflessione metapragmatica e interculturale.

Conclusioni e prospettive future

Il quesito che ha guidato questa riflessione – «Si può insegnare la scortesia?» – resta volutamente aperto, poiché nessuna singola sperimentazione, tanto più se limitata a un numero ridotto di apprendenti, può fornire risposte definitive. Tuttavia, l'esperienza condotta consente di delineare alcune considerazioni significative. L'uso didattico di un brano come *Pagliaccio* di Marracash ha mostrato che la scortesia, se affrontata come oggetto di riflessione e non come

comportamento da imitare, può essere trasformata in una risorsa pedagogica capace di sollecitare attenzione, motivazione e pensiero critico. Gli apprendenti hanno colto meccanismi di implicatura e ironia pungente, riconosciuto riferimenti culturali stratificati e, soprattutto, sperimentato la possibilità di appropriarsene creativamente, trasformando il potenziale offensivo in gioco linguistico e occasione di consapevolezza metapragmatica (Taguchi 2011).

Questa constatazione assume rilievo se collocata nel dibattito glottodidattico più ampio. Come rilevano Samu e Gasbarra (2023), molti docenti di italiano L2/LS dichiarano di riconoscere l'importanza della scortesia nella comunicazione quotidiana, ma esitano a trattarla in aula, preferendo soffermarsi su forme considerate “positive” e non problematiche. Tale atteggiamento, pur comprensibile, rischia di privare gli apprendenti di strumenti fondamentali per comprendere la realtà comunicativa in cui saranno chiamati a interagire. La tendenza a privilegiare il cosiddetto “lato piacevole” dell'interazione (Mugford 2008) produce infatti una rappresentazione edulcorata della lingua, che non tiene conto di pratiche discorsive centrali quali la presa in giro, il sarcasmo, la polemica o il conflitto verbale.

La sperimentazione ha invece mostrato che la scortesia, intesa come pratica discorsiva situata, non coincide con l'insulto né con l'offesa gratuita. Essa può fungere da dispositivo di intrattenimento, da strumento di critica sociale o da meccanismo di rafforzamento dei legami interpersonali (Alfonzetti 2017; Zanoni 2018; Ferrari 2019; Pugliese e Zanoni 2019). Nel *dissing* rap, ad esempio, il ridicolizzare un avversario attraverso riferimenti culturali o giochi intertestuali — «So che hai visto *Scarface*, però tu sei Scarcella»; «Però tu ne abusi come il tipo di Facile.it» — permette non solo di colpire un bersaglio, ma anche di coinvolgere un pubblico che condivide tali riferimenti. In aula, la discussione di questi passaggi ha stimolato un confronto vivace, rivelando come la scortesia possa diventare chiave di accesso a pratiche discorsive che gli apprendenti incontrano quotidianamente nella società e nei media.

Un ulteriore elemento emerso riguarda la produzione creativa: l'attività *Diciamogliene quattro* ha confermato che gli apprendenti non solo sono in grado di

riconoscere strategie di scortesie implicite, ma possono anche rielaborarle in modo controllato e ludico. Che si tratti di un rimprovero ironico rivolto a un capo autoritario o di una presa in giro nei confronti di un vicino rumoroso, la scortesia si è trasformata in laboratorio pragmatico, un luogo protetto dove sperimentare registri discorsivi nuovi e riflettere sulle proprie scelte comunicative.

Le implicazioni didattiche sono molteplici. In primo luogo, l'insegnamento della scortesia contribuisce a sviluppare *agency* linguistica: non si tratta di insegnare “a essere” scortesi, bensì di insegnare “che cosa significhi” scortesia, quali funzioni essa possa assumere e come possa essere gestita consapevolmente. In questo senso, la scortesia diventa un contenuto educativo a pieno titolo, parte di una pedagogia linguistica democratica che non esclude gli aspetti “scomodi” della comunicazione, ma li integra per preparare apprendenti a interazioni realistiche. In secondo luogo, l'inserimento della scortesia in percorsi di lingua L2 permette di ridurre il rischio di fraintendimenti interculturali: riconoscere un'ironia pungente, distinguere tra un insulto diretto e una presa in giro complice, comprendere i riferimenti culturali che sostengono un atto di derisione sono competenze essenziali per la vita sociale e professionale.

Le prospettive future si aprono in più direzioni. L'ampliamento degli input autentici oltre il rap – dalla stand-up comedy alle serie televisive, dai talk show politici alle interazioni sui social – consentirebbe di osservare la scortesia in forme molteplici, spesso teatralizzate o mediatizzate. Un ulteriore sviluppo riguarda l'introduzione di attività di *translanguaging* (García e Wei 2014): testi scortesi provenienti dalle lingue degli apprendenti, tradotti e discussi in italiano, permetterebbero di evidenziare le differenze culturali che caratterizzano l'ironia, la critica o la presa in giro. Ciò offrirebbe non solo un confronto linguistico, ma anche una riflessione interculturale sul diverso valore attribuito alla scortesia nei vari contesti: ciò che in una lingua è percepito come gioco complice, in un'altra può risultare aggressione o mancanza di rispetto (Haugh 2013).

Questa prospettiva si innesta sulle linee guida del *Companion Volume* del QCER (Consiglio d'Europa 2020), che concepisce il plurilinguismo e il pluriculturalismo

come capacità dinamiche, fondate sull'attivazione di risorse linguistiche e culturali diversificate per negoziare significati in contesti complessi. La scortesia rappresenta, da questo punto di vista, un banco di prova ideale: essa è fortemente culturalmente marcata, facilmente soggetta a interpretazioni divergenti, e proprio per questo offre un terreno privilegiato per esercitare la sensibilità interculturale e sviluppare la capacità di gestione di repertori comunicativi eterogenei.

In definitiva, pur con i limiti di una sperimentazione circoscritta, l'esperienza presentata suggerisce che la scortesia, se affrontata criticamente, può divenire risorsa per la didattica delle lingue. Non per insegnare "a essere" scortesi, ma per insegnare "che cosa significhi" scortesia, quali funzioni essa possa svolgere e come possa essere interpretata o trasformata. Una didattica che sappia includere questa dimensione non solo avvicina l'apprendimento alla complessità della vita reale, ma contribuisce a formare parlanti plurilingui e pluriculturali capaci di muoversi con lucidità e responsabilità in un panorama comunicativo sempre più articolato.

Bibliografia

- Alfonzetti, Giovanna (2017), *Questioni di (s)cortesia. Complimenti e insulti*, Napoli, Sinestesie.
- Bousfield, Derek (2008), *Impoliteness in Interaction*, Amsterdam, John Benjamins.
- Consiglio d'Europa (2002), *Quadro Comune Europeo di riferimento per le lingue: apprendimento, insegnamento, valutazione*, Milano, La Nuova Italia-Oxford.
- Consiglio d'Europa (2020), *Quadro Comune Europeo di riferimento per le lingue: apprendimento, insegnamento, valutazione. Volume complementare*, Università degli Studi di Milano. DOI: <https://doi.org/10.13130/2037-3597/15120>.
- Culpeper, Jonathan (1996), *Towards an Anatomy of Impoliteness*, «Journal of Pragmatics», n. 25, pp. 349-367. DOI: [https://doi.org/10.1016/0378-2166\(95\)00014-3](https://doi.org/10.1016/0378-2166(95)00014-3).
- Culpeper, Jonathan (2011), *Impoliteness: Using Language to Cause Offence*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Dewaele, Jean-Marc (2004), *The Emotional Force of Swearwords and Taboo Words in the Speech of Multilinguals*, «Journal of Multilingual and Multicultural Development», voll. 2-3, n. 25, pp. 204-222.
- Ferrari, Silvia (2019), *Riflettere sulla (s)cortesia linguistica nella scuola primaria. Un percorso di formazione e sperimentazione educativa dedicato alla pragmatica linguistica*, «Mediazioni», n. 24, pp. 1-26. <https://www.mediazioni.sitlec.unibo.it/index.php/no-24-2019/121-dossier-la-scortesia-linguistica/414-riflettere-sulla-scortesia-nella-scuola-primaria-un-percorso-di-formazione-e-sperimentazione-educativa-dedicato-alla-pragmatica-linguistica.html>.
- García, Ofelia, Wei, Li (2014), *Translanguaging: Language, Bilingualism and Education*, London, Palgrave Macmillan. Haugh, Michael (2013), *Im/politeness, Social Practice and the Participation Order*, «Journal of Pragmatics», n. 58, pp. 52-72. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2013.07.003>.
- Ishihara, Noriko (2018), *Intercultural pragmatic failure*, in John I. Lontas (ed.), *The TESOL Encyclopedia of English language teaching*, Hoboken, Wiley-Blackwell. DOI: <https://doi.org/10.1002/9781118784235.eelt0284>.
- Ishihara, Noriko, Cohen, Andrew D. (2010), *Teaching and Learning Pragmatics: Where Language and Culture Meet*, Harlow, Pearson.
- Kasper, Gabriele, Rose, Kenneth R. (2002), *Pragmatic Development in a Second Language*, Oxford, Blackwell.
- Kecskés, István (2014), *Intercultural Pragmatics*, Oxford, Oxford University Press.
- Kecskés, István (2017), *Context-Dependency and Impoliteness in Intercultural Communication*, «Journal of Politeness Research», vol. 1, n. 13, pp. 7-31. DOI: <https://doi.org/10.1515/pr-2015-0019>.

- Kubrin, Charis E. (2005), *Gangstas, Thugs, and Hustlas: Identity and the Code of the Street in Rap Music*, «Social Problems», vol. 3, n. 52, pp. 360-378. DOI: <https://doi.org/10.1525/sp.2005.52.3.360>.
- Mugford, Gerrard (2008), *How Rude! Teaching Impoliteness in the Second-Language Classroom*, «ELT Journal», vol. 4, n. 62, pp. 375–384.
- Pavlenko, Aneta (2008), *Emotion and Emotion-Laden Words in the Bilingual Lexicon*, «Bilingualism: Language and Cognition», vol. 11, n. 2, pp. 147-164.
- Pugliese, Raffaele, Zanoni, Giuseppe (2019), *Impoliteness and Second Language Teaching: Insights from a Pragmatic Approach to Italian L2*, «mediAzioni», 24. <https://mediazioni.sitlec.unibo.it/index.php/no-24-2019/121-dossier-la-scortesia-linguistica/408-impoliteness-and-second-language-teaching-insights-from-a-pragmatic-approach-to-italian-l2.html>.
- Samu, Borbala, Gasbarra, Valentina (2023), *Insegnare la pragmatica: conoscenze, credenze e pratiche di docenti di italiano L2 e LS*, «Mosaic», vol. 14, n. 1. DOI: <https://doi.org/10.69117/MOSAIC.14.1.23.043>.
- Shohamy, Elana, Gorter, Durk (a cura di) (2009), *Linguistic Landscape: Expanding the Scenery*, London-New York, Routledge.
- Sykes, Julie M., Cohen, Andrew D. (2008), *Observed learner behavior, reported use, and evaluation of a website for learning Spanish pragmatics*, in Melissa A. Bowles, Rebecca Foote, Silvia Perpiñán e Rakesh Mohan Bhatt (a cura di), *Second language acquisition and research: Focus on form and function. Selected proceedings of the 2007 Second Language Research Forum*, Somerville, Cascadilla Press, pp. 144-157.
- Taguchi, Naoko (2011), *Teaching Pragmatics: Trends and Issues*, «Annual Review of Applied Linguistics», n. 31, pp. 289-310.
- Taguchi, Naoko (a cura di) (2019), *The Routledge Handbook of Second Language Pragmatics*, London-New York, Routledge.
- Watts, Richard J. (2003), *Politeness*, Cambridge, Cambridge University Press.

Sitografia

- Esse Magazine, *Approfondimenti su “Pagliaccio” di Marracash e il contesto del dissing* [articolo/video], <https://www.essemagazine.it> (ultimo accesso 30 settembre 2025).
- cercarime.it, *Rimario online per l'italiano*, <https://www.cercarime.it> (ultimo accesso 30 settembre 2025).
- Marracash, *Pagliaccio* [video *visual* ufficiale], YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=U5uLNgNAIns> (ultimo accesso 30 settembre 2025).

Nota biografica (Attribuire stile “Titolo paragrafo con interruzione”)

Andrea Civile, collaboratore ed esperto linguistico all'Università per Stranieri di Perugia e membro del *Grupo de Pesquisa em Pragmática* dell'*Universidade de São Paulo*, sviluppa a partire dalle sue ricerche di dottorato interessi per cortesia e scortesia, transfer pragmatico in prospettiva interculturale e didattica dell'italiano L2 in ambienti digitali. Ha operato a lungo in Giappone, collaborando anche con l'Università di Tokyo e la Waseda University.

andrea.civile@unistrapg.it

Come citare questo articolo

Civile, Andrea (2025), *Oltre la cortesia: rap, diss culture e la sfida di insegnare la scortesia in italiano L2. Un esperimento didattico per esplorare la scortesia, riconoscerla e gestirla*, «Scritture Migranti», a cura di Valentina Carbonara, Daniele Comberiati, Chiara Mengozzi, Borbala Samu, n. 19, pp. 241-258.

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.

DAL RAP CINESE ALLA CLASSE DI CINESE LS: ANALISI *CORPUS-BASED* E PROPOSTE DIDATTICHE
PER STUDENTI UNIVERSITARI ITALIANI

Yedi Yu

Il presente studio analizza le peculiarità linguistiche del rap in cinese ed esplora le potenzialità di questo genere come materiale autentico per la didattica nelle aule universitarie italiane. L'analisi si basa su un corpus costruito attraverso la piattaforma Sketch Engine, composto da brani di 73 rapper che hanno partecipato al programma *Rap of China*. La prima parte, di natura quantitativa, mette in evidenza la glocalizzazione lessicale del rap cinese, ponendola a confronto con i risultati ottenuti nello studio sul rap italiano (Martari 2024); segue un approfondimento sui tipi di *code-mixing* presenti nel corpus, con una discussione delle relative funzioni nel rap e delle possibili ricadute didattiche. La seconda parte, invece, adotta un approccio prevalentemente qualitativo e propone un'analisi sintattico-testuale dei tratti distintivi del registro colloquiale del cinese, come l'omissione di elementi e le strutture *topic-comment*. In entrambe le sezioni, l'analisi linguistica è accompagnata da proposte di esercizi mirati all'insegnamento della grammatica cinese a studenti universitari italofofoni.

Parole chiave

Rap cinese; Glottodidattica; Analisi corpus-based; Code-mixing; Cinese a italiani.

FROM CHINESE RAP TO THE CHINESE AS A FOREIGN LANGUAGE CLASSROOM: A CORPUS-BASED
ANALYSIS AND PEDAGOGICAL PROPOSALS FOR ITALIAN UNIVERSITY STUDENTS

This study analyzes the linguistic features of Chinese rap and explores the potential of this genre as authentic material for university-level language teaching in Italy. The analysis is based on a corpus built with the Sketch Engine platform, consisting of tracks by 73 rappers who participated in the program *Rap of China*. The first part, quantitative in nature, highlights lexical glocalization in Chinese rap, comparing it with findings from research on Italian rap (Martari 2024); it is followed by an examination of the types of code-mixing found in the corpus, along with a discussion of their functions in rap and possible pedagogical implications. The second part adopts a predominantly qualitative approach and offers a syntactic-textual analysis of features characteristic of colloquial Chinese, such as argument omission and topic-comment structures. In both sections, the linguistic analysis is accompanied by proposed exercises aimed at teaching Chinese grammar to Italian-speaking university students.

Keywords

Chinese rap; Language teaching; Corpus-based analysis; Code-mixing; Teaching Chinese to Italians.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/23802>

DAL RAP CINESE ALLA CLASSE DI CINESE LS: ANALISI CORPUS-BASED E PROPOSTE DIDATTICHE PER STUDENTI UNIVERSITARI ITALIANI

Yedi Yu

Introduzione

Gli studi linguistici sul rap cinese hanno affrontato temi diversi: dalle strategie di scortesie nelle battaglie di *freestyle* (Jia e Yao 2022), alle strategie retoriche (Hu *et al.* 2025), fino alle varietà di cinese adottate dagli artisti per esprimere la propria identità (Liu 2014; Hu 2024). Molto più rari, invece, sono i lavori che approfondiscono l'uso del rap nella didattica del cinese come lingua seconda (L2) o lingua straniera (LS). Un'eccezione è rappresentata da Huang (2021), che presenta un materiale didattico per l'insegnamento del cantonese come lingua ereditaria in Inghilterra: in questo caso, antiche poesie cinesi vengono reinterpretate in forma rap, sfruttando il supporto della musica come strumento di facilitazione della memorizzazione.

Al contrario, sono ormai ampiamente documentate iniziative che promuovono l'utilizzo del rap per insegnare lingue occidentali in paesi diversi, in particolare l'inglese come LS (Im 2022; Güzel 2024; Nachshoni 2025). L'impiego del rap come ausilio glottodidattico è attestato anche nell'insegnamento del francese LS (Pégram 2024) e del catalano come lingua minoritaria (Aliagas Marín 2017), così come nel contesto italiano, dove numerosi studi hanno suggerito l'uso di canzoni (t)rap per l'italiano L2 al fine di sviluppare competenze lessicali, pragmatiche, di comprensione orale, socioculturali e plurilingui (Martari e Samu 2024), grazie alle peculiarità di questo genere musicale e della sua scrittura.

I vantaggi del rap nell'insegnamento linguistico sono stati ampiamente discussi nel lavoro curato da Martari e Samu (2024). Tali benefici costituiscono anche ragioni per trasferire le proposte sopramenzionate all'insegnamento del cinese LS a studenti universitari. In primo luogo, il rap offre un canale aggiuntivo di input autentico e coinvolgente in un contesto in cui l'esposizione alla lingua obiettivo è

generalmente scarsa al di fuori dell'aula. In secondo luogo, i testi rap presentano ripetizioni lessicali e strutturali che facilitano la memorizzazione e promuovono la riflessione linguistica. Inoltre, nonostante la presenza di espressioni volgari e offensivi, tali materiali possono comunque fungere da input utili per la didattica della pragmatica con apprendenti adulti. Infine, le canzoni rap, particolarmente apprezzate da un pubblico giovane, aiutano a superare immagini stereotipate della cultura cinese, soprattutto le variazioni linguistiche presenti nel testo che consentono di andare oltre una visione semplicistica della “cinesità”, intesa come un'entità monolitica e monolinguitica, favorendo così lo sviluppo della competenza sociolinguistica degli apprendenti.

Tuttavia, rispetto ad altre tipologie di input, il rap presenta alcuni limiti glottodidattici, in particolare la velocità d'esecuzione e le storpiature linguistiche (Martari 2024, 51). Per quanto riguarda queste ultime, uno studio recente (Liu *et al.* 2023) ha evidenziato come la resa dei quattro toni del mandarino standard nelle canzoni rap vari a seconda dei sottogeneri: nello stile *boom-bap* i toni risultano in gran parte rispettati, mentre nel *trap* più recente le distorsioni tonali sono molto più frequenti. Considerata la ben nota difficoltà di elaborare e acquisire pienamente i toni del cinese per apprendenti di lingua madre non tonale (Wang *et al.* 2006), come nel caso degli apprendenti italiani, tali distorsioni possono generare ulteriori confusioni e ostacoli, soprattutto ai livelli principiante e intermedio.

Nonostante i limiti sopra menzionati e la ridotta esperienza glottodidattica specifica con il rap, la letteratura sull'impiego delle canzoni cinesi come risorsa didattica mette in luce effetti positivi sullo sviluppo di diverse competenze negli apprendenti di cinese L2/LS, tra cui la comprensione orale (Yao *et al.* 2024), l'ampliamento del lessico (Liu 2023) e la competenza culturale (Chen 2019).

Alla luce di quanto sopra, il presente lavoro si propone, innanzitutto, di individuare le caratteristiche linguistiche delle canzoni rap cinesi, in particolare sul piano lessicale e strutturale, attraverso la raccolta di un corpus di canzoni di 73 rapper cinesi; in secondo luogo, di valutare se e come valorizzare tali peculiarità per

individuare nuovi approcci all'insegnamento del cinese LS a studenti universitari dei corsi triennali italiani.

Glocalizzazione linguistica del rap e rap cinese

Il rap viene definito «aesthetic placement of verbal rhymes over musical beats» (Alim 2006, 4). La ricerca anglofona sul linguaggio del rap si concentra soprattutto sulla presenza di tratti tipici dell'inglese afroamericano (*African American English*, AAE) ai livelli fonologico, morfosintattico e lessicale (Cutler 2014), sia per l'origine storico-culturale del genere, sia perché l'AAE, varietà percepita come *nonstandard*, viene considerata come indicatore di autenticità. In altre parole, una maggiore incidenza delle caratteristiche distinte dell'AAE segnala un alto grado di «*linguistic realness*» (Werner 2019), in virtù del valore attribuito al mantra comunitario del «*keepin' it real*».

Con la diffusione globale del rap, attraverso confini geografici, culturali, sociali e sociolinguistici, emerge un processo di «*glocalization*», termine coniato da Robertson (1995) per indicare la ricontestualizzazione locale di risorse culturali circolanti su scala globale. A proposito della glocalizzazione linguistica del rap, Ross e Westinen (2024, 1) osservano:

Emerging in various locations, it has proved its capacity to become translocal, taking on distinctly local features in a process of establishing authenticity inclusive of slang, dialect, accent, and phonological features [...]

Oltre all'integrazione di peculiarità linguistiche locali, la glocalizzazione del rap implica anche l'adattamento dell'AAE nei repertori locali: termini ed espressioni del rap in inglese vengono incorporati nelle lingue locali e rimodellati sul piano ortografico, fonologico e/o grammaticale in base a queste ultime (ivi, 4). Tale fenomeno costituisce un canale primario per la costruzione di un'identità globale dell'Hip Hop (Androutsopoulos 2009, 45).

Questo paradigma culturale globale si afferma in lingua cinese dalla fine degli anni 90, conosce uno sviluppo significativo dagli anni 2010 e arriva al boom

nazionale con il lancio del programma televisivo online intitolato *Rap of China*: la prima stagione, nell'estate 2017, ha totalizzato 2,7 miliardi di visualizzazioni (Tang 2020). Nella glocalizzazione del rap in Cina, sul piano linguistico, si osservano da un lato l'ampio ricorso alle varietà dialettali colloquiali non standard (Liu 2021) e, dall'altro, un'elevata frequenza di mescolanza tra inglese e mandarino (Ren e Feixa 2021). In una prospettiva più ampia, la glocalizzazione culturale del rap in Cina si esprime nella costruzione di una «*Chinese Blackness*» (Tang 2024), ossia nell'adozione di un atteggiamento ribelle; di conseguenza, è documentata la presenza di linguaggio scortese sia in mandarino e nelle varietà dialettali sia in inglese (Li 2014; Jia e Yao 2022).

Per delineare un quadro delle caratteristiche glocalizzate del rap in lingua cinese, con l'obiettivo di valutarne l'impiego glottodidattico, nelle sezioni successive si propone un'analisi mista, quantitativa e qualitativa, a livello lessicale e sintattica, basata su un corpus di brani di 73 rapper cinesi che hanno partecipato a *Rap of China*. Il corpus, per un totale di 1.841.838 token, è stato elaborato tramite la piattaforma Sketch Engine.

Caratteristiche lessicali del rap cinese: un confronto con il rap italiano

Assumendo la glocalizzazione del rap come co-occorrenza tra la diffusione transnazionale di pattern espressivi generici del genere e la loro rimodulazione locale, ipotizziamo che le macro-categorie lessicali individuate per il rap italiano, le quali rispecchiano la natura identitaria ed espressiva del genere (Martari 2024, 62), trovino un corrispettivo anche nel rap cinese, pur soggiacendo ad adattamenti linguistici. L'analisi quantitativa seguente, basata sulla tassonomia di Martari (*ibidem*), mira a misurarne il grado di trasferibilità interlinguistica.

L'elenco delle categorie è riportato di seguito, con alcuni adattamenti per la lingua cinese. Il primo riguarda la fraseologia: nello studio sul rap italiano essa viene considerata uno degli indicatori di una «varietà diafasica più vicina agli ascoltatori più giovani» (*ibidem*). In cinese, però, la fraseologia copre un ventaglio diafasico

molto ampio, incluso sia i *syyn*, «espressioni popolari tipiche del parlato» (Conti 2020, 276), sia i *chengyu*, locuzioni quadrisillabiche «con il più alto valore linguistico-culturale, valore legato soprattutto al prestigio delle fonti da cui traggono origine» (Conti 2020, 278). Per tale motivo, nel nostro studio i *chengyu*, caratterizzati da registro alto e formale, sono ricondotti al lessico alto ed esclusi dalla fraseologia colloquiale.

Il secondo adeguamento concerne l'inclusione delle lingue delle minoranze etniche nella categoria all'interno dei dialettismi, tenendo conto del fatto che in alcuni casi esse non utilizzano i caratteri cinesi nella scrittura.

- Forestierismi (anche con *code-mixing*)
- Nomi propri da cronaca, politica, spettacolo e cultura
- Citazioni intertestuali
- Citazioni da cinema, canzone, melodramma, televisione, letteratura, fumetto, videogame, pubblicità etc.
- Tecnicismi commerciali e tecnologici
- Gergalismi, giovanilismi e colloquialismi
- Lessico alto (inclusi i *chengyu*)
- Disfemie
- Fraseologia colloquiale
- Dialettismi e lingue delle minoranze etniche
- Neologismi

Analisi quantitativa dei dati

Per l'analisi delle caratteristiche lessicali del corpus è stata impiegata la funzione *Keywords* di Sketch Engine, che identifica le parole chiave di un corpus in esame in rapporto a un corpus di controllo. Nella prospettiva della linguistica dei corpora, le parole chiave sono unità lessicali che fungono da indicatori del contenuto, dello stile e delle strutture discorsive di un corpus (Moreno-Ortiz 2024, 62). Una parola chiave non implica necessariamente un'elevata frequenza assoluta, ma piuttosto una frequenza insolita rispetto al corpus di controllo (Scott 1997, 236);

proprio per questo motivo risulta particolarmente utile per mettere in evidenza gli elementi specifici del corpus analizzato.

In questo studio sono state considerate le prime 2.500 *Keywords* estratte dal software, utilizzando come corpus di riferimento *Chinese Web 2017 (zhTenTen17) Simplified*. In aggiunta alle categorie elencate in precedenza, è stata introdotta una categoria di “lessico comune”: essa non rappresenta un tratto tipico del rap, ma comprende comunque parole con frequenza relativamente elevata rispetto al corpus di controllo.

Le 2.500 parole chiave sono state annotate in base alle categorie lessicali individuate nella sezione precedente; i risultati quantitativi, espressi in numero di occorrenze per categoria, sono riportati in fig. 1.

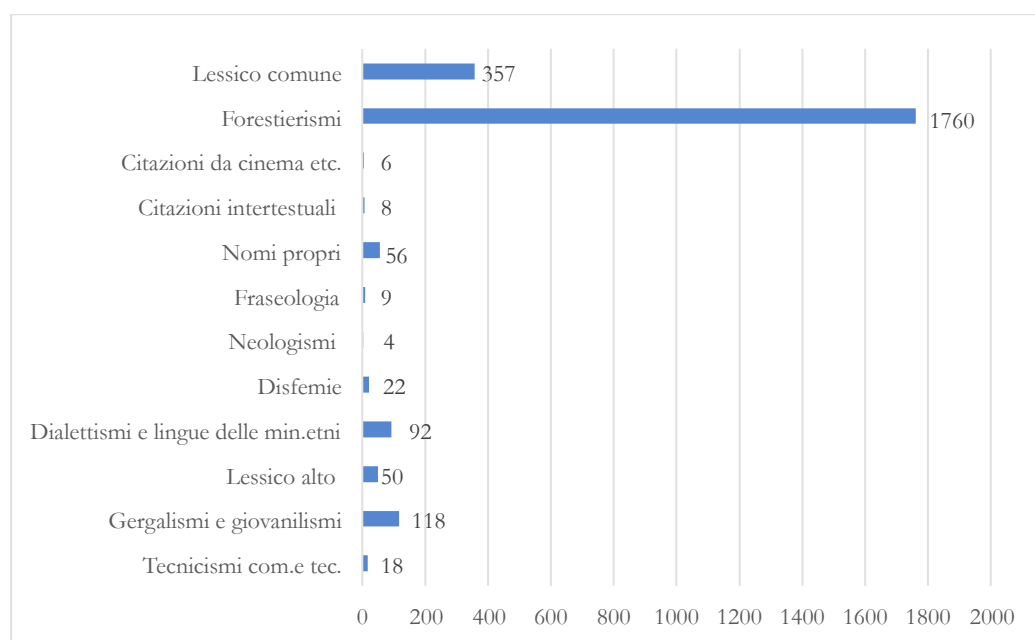


Fig. 1 Composizione per categorie delle prime 2.500 *Keywords* del corpus di studio

La categoria più rappresentata è quella dei forestierismi, che copre il 70,6% delle 2.500 parole chiave. Un'analisi più fine mostra che, all'interno dei forestierismi, l'inglese costituisce circa il 99% delle occorrenze, sebbene siano presenti anche elementi di altre lingue (ad esempio il coreano). Considerando congiuntamente forestierismi e lessico comune, si raggiunge complessivamente circa l'85% del totale. Tra le restanti categorie si distinguono: gergalismi e giovanilismi (118), dialettismi e lingue delle minoranze etniche (92) e nomi propri (56). Seguono il lessico alto (50),

le disfemie (22) e i tecnicismi commerciali e tecnologici (18). Le altre quattro categorie (neologismi, fraseologia colloquiale, citazioni intertestuali e citazioni da cinema etc.) registrano ciascuna meno di 10 occorrenze.

Sulla base di questi primissimi risultati emerge con chiarezza il carattere multilingue del rap cinese, testimoniato dall'altissima incidenza di forestierismi (in prevalenza inglese) e dalla presenza di dialetti e di lingue delle minoranze etniche. Questo quadro conferma il processo di glocalizzazione del rap nel contesto cinese: da un lato, l'inserzione dell'inglese e, in alcuni casi, di tratti riconducibili all'AAE (ad esempio, l'uso del suffisso *-in* per *-ing* e l'uso di *Imma* per *I am going to*¹) segnala la circolazione globale di paradigmi linguistici di rap; dall'altro, si osserva una marcata localizzazione attraverso un ampio spettro di varietà dialettali e lingue minoritarie, tra cui il cantonese, lo shanghaiense, il sichuanese, l'hunanese, il uiguro scritto in alfabeto arabo e il dialetto del Nord-Est.

Anche la polarità diafasica tra lessico colloquiale e lessico alto corrobora l'ipotesi di glocalizzazione linguistica del rap. Sul versante basso dell'asse dei registri, gergalismi e giovanilismi sono dominati dalla terminologia propria del rap, più frequentemente in inglese che in cinese, ad esempio *battle*, *flow*, *diss* e la relativa resa fonetica di quest'ultima in caratteri cinesi 迪斯(*dísI*)/ 滴斯(*dIsI*). Sul versante alto, il lessico alto è rappresentato soprattutto dai *chenyu*, espressioni tipiche della lingua cinese, che costituisce circa la metà delle occorrenze annotate per il registro alto.

Complessivamente, la nostra analisi evidenzia una trasferibilità interlinguistica a livello lessicale dal rap italiano a quello cinese: tutte le categorie lessicali che contraddistinguono il rap italiano risultano infatti presenti anche nel rap cinese, pur con specificità proprie. Per confrontare meglio la composizione lessicale dei tratti che marcano il linguaggio rap nelle due lingue e per individuare le categorie lessicali che distinguono maggiormente l'una dall'altra, abbiamo calcolato le percentuali di ogni categoria sul totale delle occorrenze annotate, escludendo i forestierismi, la cui incidenza supera di gran lunga quella delle altre categorie in entrambi i corpora (per

¹ Per un approfondimento sistematico delle caratteristiche dell'AAE, si rinvia al lavoro di Fascina (2014).

il rap italiano, cfr. Martari 2024, 63). Il confronto delle percentuali delle restanti categorie è riportato in fig. 2:

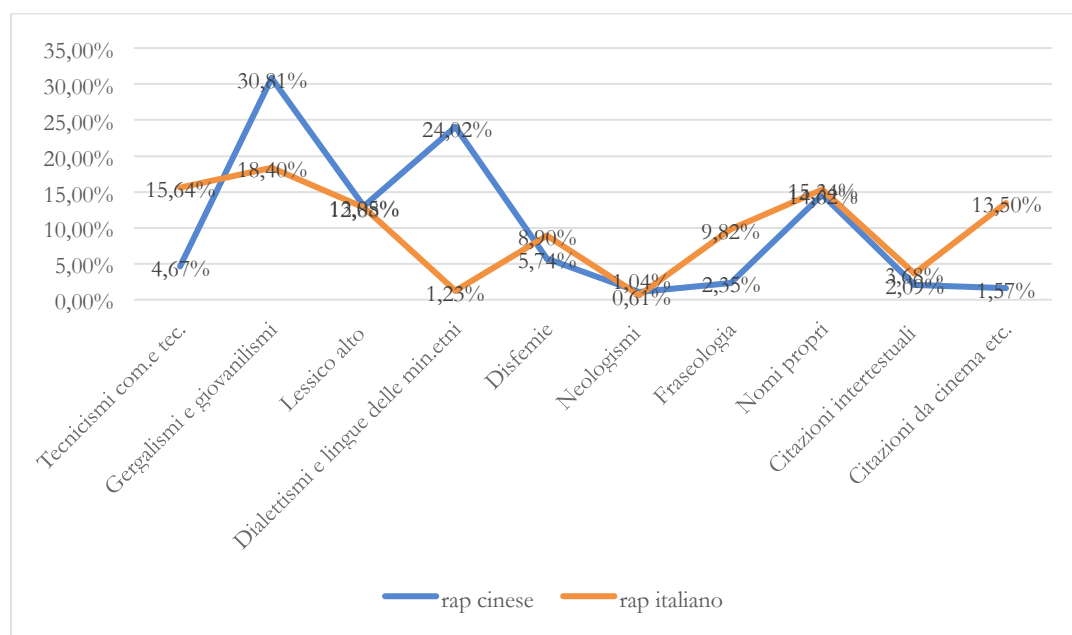


Fig. 2 Confronto delle percentuali delle categorie lessicali sul totale delle occorrenze annotate nei corpora di rap italiano e cinese (con esclusione dei forestierismi). I dati relativi al rap italiano sono tratti da Martari (2024).

Sebbene, diversamente da Martari (2024), non si sia proceduto all'annotazione integrale del corpus, è plausibile supporre che l'uso dei dialetti e delle lingue minoritarie rappresenti un tratto distintivo del rap cinese rispetto a quello italiano: tale categoria copre il 24,02% del lessico tipico nel corpus cinese, a fronte dell'1,23% nel corpus italiano. Questo è probabilmente dovuto alla selezione dei brani nel corpus italiano. Inoltre, il rap cinese risulta principalmente caratterizzato da gergalismi/giovanilismi, dialetti/lingue minoritarie e nomi propri, mentre categorie come tecnicismi commerciali/tecnologici, fraseologia e citazioni da cinema/televisione ecc. contribuiscono in misura molto più ridotta rispetto al rap italiano. In definitiva, i dati mostrano che, pur condividendo con il rap italiano l'insieme delle categorie lessicali tipiche, il rap cinese le rielabora in chiave glocal attraverso un intenso *code-mixing* e l'impiego di dialetti e lingue minoritarie, generando una distribuzione più sbilanciata che rappresenta il suo principale tratto distintivo.

Code-mixing nel rap cinese: tipologie, funzioni e ricadute glottodidattiche

Dalla panoramica lessicale delineata dall'analisi quantitativa delle parole chiave del corpus emerge che la presenza di elementi lessicali stranieri rappresenta la caratteristica più saliente del rap cinese. Un'ulteriore analisi delle prime 300 parole più frequenti mostra, inoltre, che le parole inglesi costituiscono il 21,63% del totale. Per chiarire la composizione dei forestierismi presenti nel corpus, abbiamo selezionato, tramite la funzione *Wordlist* di Sketch Engine e l'espressione regolare “`\b[^\p{Han}]+\b`”, tutte le occorrenze non scritte in caratteri cinesi. Ne risulta che le prime 200 parole non cinesi sono quasi esclusivamente inglesi, con l'eccezione di *Gucci*; fra le forme non in caratteri cinesi attestate una sola volta (per un totale di 5.905 occorrenze), la tassonomia è invece più varia: compaiono parole coreane (거지), giapponesi (さらばだ), russe (□□□□□□□), portoghesi (sandália), thailandesi (คุณเป็ดยังโง่บ้าง), francesi (célibataire), spagnole (amigos), italiane (mafia), turche (kazanmak) e uigure in scrittura araba (قۇتلۇق), oltre a diversi anglicismi.

Di seguito approfondiremo le modalità di mescolanza tra inglese e cinese nel rap cinese e valuteremo come tale fenomeno possa essere sfruttato in chiave glottodidattica per l'insegnamento del cinese a studenti universitari italofoeni. Da un lato, la presenza dell'inglese, già parte del repertorio linguistico degli studenti, rende i testi del rap cinese più accessibili anche ad apprendenti di livello principiante-intermedio; dall'altro, una compresenza così fitta di mandarino (o dialetti cinesi) e inglese, difficilmente riscontrabile in altri generi testuali di largo consumo (ad esempio podcast, serie TV o contenuti web), conferisce ai testi rap un potenziale motivazionale particolarmente elevato.

Per estrarre tutte le occorrenze di *code-mixing* in cui parole inglesi compaiono a contatto con caratteri cinesi, abbiamo utilizzato nella funzione di *Concordance* di Sketch Engine le seguenti espressioni: `[word="(?)^[a-z]+$"]` `[word="^[^\p{Han}]$"]` e `[word="^[^\p{Han}]$"][word="(?)^[a-z]+$"]`. In totale

sono emerse 15.257 occorrenze, dopo l'eliminazione dei duplicati e delle sovrapposizioni, come illustrato nelle fig. 3 e fig. 4.

1	<0> dca0f0	的”，Dream遵循自己的誓言”，“93我来到Westcoast”，“开始听到Hiphop”，“从	Radio和	”，“TV”，“News里我看到Tupac”，“生活的Flow”，“Everything around me its kinda
2	<0> dca0f0	自己的誓言”，“93我来到Westcoast”，“开始听到Hiphop”，“从Radio和TV”，“	News里	我看到Tupac”，“生活的Flow”，“Everything around me its kinda Slow”，“希望并
3	<0> dca0f0	I glow”，“3千6000个Mile”，“我们来到East-coast”，“你不停的许我”，“用	rap来	push我”，“告诉我如何才能促成新的气象”，“一个Unify the Nation”，“用Thug的
4	<0> dca0f0	w”，“3千6000个Mile”，“我们来到East-coast”，“你不停的许我”，“用rap来	push我	”，“告诉我如何才能促成新的气象”，“一个Unify the Nation”，“用Thug的力量”
5	<0> dca0f0	不停许我”，“用rap来push我”，“告诉我如何才能促成新的气象”，“一个	Unify the	Nation”，“用Thug的力量”，“带领我们抵抗权贵”，“用字的巨匠”，“如今你Blowin
6	<0> dca0f0	用rap来push我”，“告诉我如何才能促成新的气象”，“一个Unify the Nation”，“	Thug的	力量”，“带领我们抵抗权贵”，“用字的巨匠”，“如今你Blowing in the wind”，“不
7	<0> dca0f0	巨匠”，“如今你Blowing in the wind”，“不知了去向”，“留下的是你的fan”，“	Hiphop是	your the name”，“Hiphop所到过的地方”，“全部都是你的Land”，“Rap是你的Man
8	<0> dca0f0	in the wind”，“不知了去向”，“留下的是你的fan”，“Hiphop是你的name”，“	Hiphop所	到过的地方”，“全部都是你的Land”，“Rap是你的Man”，“Heaven是你的End”
9	<0> dca0f0	n”，“Hiphop是你的name”，“Hiphop所到过的地方”，“全部都是你的Land”，“	Rap是	你的Man”，“Heaven是你的End”，“如果没有你的Strength”，“我们世界不能
10	<0> dca0f0	name”，“Hiphop你所到过的地方”，“全部都是你的Land”，“Rap是你的Man”，“	Heaven是	your the End”，“如果没有你的Strength”，“我们世界不可能Change”，“我用十年奋
11	<0> dca0f0	”，“在那之前我生活还是封闭”，“几年之后如何能够成风”，“我觉得有那种	style我	崇拜”，“那种穿着都爱穿”，“耳机连上课都戴”，“青少年的公敌”，“那时大人
12	<0> dca0f0	公敌”，“那时大人觉得”，“他教我太多事我慢慢听着”，“慢慢学着”，“我会	rap我	学会舞蹈”，“学会怎么唱歌才好”，“不被说像歌来宝”，“我学会包容学情感怎
13	<0> dca0f0	”，“十年过去我还左在打转”，“我忘了喷漆麦在转”，“我忘了滑板”，“但我买来	best我	唱着”，“我hit the rhyme我唱着”，“望着过去现在未来如何帮他他用”，“他用脚
14	<0> dca0f0	”，“我忘了喷漆麦在转”，“我忘了滑板”，“但我买来他放着”，“I hit the	rhyme我	走着”，“望着过去现在未来如何帮他他用”，“他用脚走来他希望他用文字飞”，“
15	<0> dca0f0	的树”，“现在换人期待我”，“Telling the truth”，“再多误解也不讲痛”，“期待的	Honor被	朗诵”，“十年前我醉了”，“我不想醒来在这场梦”，“Be the Best like Kobe”，“W
16	<0> dca0f0	Inco”），“lyrics”），“再次拿起了笔写那首的歌词”，“这个发展已积累了”，“时”，“	hiphop是	你来讲一些话”，“怎样做你的音乐让他们听你欣赏”，“这个世界太乱，很多人
17	<0> dca0f0	我做的音乐让他们听见你欣赏”，“这个世界太乱，很多人太乱”，“我对着想那	haters说	你快乐嘛”，“要如何做自己，这个圈里太刺激”，“我开始反感，奋斗的舆论的努
18	<0> dca0f0	形势”，“你还左凝视着排行榜的名次”，“用说唱的形式，留下你的名字”，“我是个	kingdom会	迎接所有的行列”，“所以破釜沉舟不顾一切加把劲”，“给你在奋斗的兄弟都打打气
19	<0> dca0f0	有的行列”，“所以破釜沉舟不顾一切加把劲”，“给你在奋斗的兄弟都打打气”，“类	cd不	是了为梦”，“用音乐来对抗，这才叫高调”，“race against time把速度加快”，“拿
20	<0> dca0f0	们都打打气”，“类cd不是为了钞票”，“用音乐来说话，这才叫高调”，“race against	time把	速度加快”，“拿自己当对手，打一场比赛”，“这个就是我的flow我的show我来帮

Fig. 3 Occorrenze estratte composte da parola inglese seguita da carattere cinese

[illegible]

Fig. 4 Occorrenze estratte composte da carattere cinese seguita da parola inglese

Alla luce di quanto emerso, proponiamo un’analisi qualitativa del *code-mixing* secondo la tripartizione di Muysken (2000), che distingue tre processi o *patterns*:

- *Insertion*
- *Alternation*
- *Congruent lexicalization*

Per *Insertion* si intende l'inserimento di un costituente di una lingua nella struttura dell'altra, spesso sotto forma di nomi e aggettivi (ivi, 60-61). L'*Alternation* riguarda l'alternanza tra segmenti di enunciato autonomi nelle due lingue, ciascuno

costituito secondo le proprie regole sintattiche; tale alternanza è resa possibile dall'equivalenza strutturale nei punti di giunzione (frequenti i casi con frasi coordinate o avverbi; ivi, 96). La *Congruent lexicalization* si verifica quando le due lingue condividono, in larga misura, una struttura sintattica comune che viene lessicalizzata con elementi provenienti da entrambe (Muysken 2000, 134). In sintesi, come sottolinea Ciccolone (2014, 102), il tratto discriminante tra i tre modelli è il tipo di costituenti coinvolti e il grado di condivisione strutturale:

mentre la prospettiva *insertional* prevede l'inserimento di un costituente della lingua A in un enunciato formato secondo le strutture della lingua B, la prospettiva *alternational* vincola il passaggio di codice alla giustapposizione tra costituenti ben formati nelle due lingue che si alternano in punti in cui le rispettive strutture corrispondono; quando invece si parte dal presupposto che esista una “*largely [...] shared structure*”, non è più possibile distinguere in modo univoco tra costituenti formati secondo le regole dell'uno o dell'altro codice.

Presentiamo ora alcuni esempi tratti dal corpus, classificati secondo tale schema, discutendone le funzioni testuali e stilistiche nel rap, nonché le possibili ricadute glottodidattiche.

Innanzitutto, si osserva che l'*insertional code-mixing* è frequentemente impiegato per la costruzione di rime (Sarkar e Winer 2006; De Iaco 2024), come mostrano i seguenti esempi:

- (1) 当你们在Party我在爬楼梯,
 dāng nǐmen zài party wǒ zài pá lóutī
 Quando voi siete alla festa, io sto salendo le scale
 零下 15 保持我的 Quality,
 líng xià 15 bǎochí wǒ de quality
 A meno 15 gradi, mantengo la mia qualità
 (AP Manren, *Leaving*)
- (2) 选中她的爱情试金石叫做 Gucci,
 xuǎnzhōng tā de àiqíng shìjīnshí jiàozuò Gucci
 La pietra di paragone del suo amore si chiama Gucci
 Oh my god 你要买Gucci还是想让我哭泣,
 Oh my god nǐ yào mǎi Gucci háishì xiǎng ràng wǒ kū qì
 Oh mio dio, vuoi comprare Gucci o vuoi farmi piangere
 (D-Evil, *Wo de Aiqing*)

Nel caso (1), le sillabe in rima sono /pa/ e /ti/, presenti sia in *party* sia in *pálotī*; inoltre, la sequenza /ti/ rima con la parola finale della frase successiva,

quality. Nell'esempio (2), invece, è il fonema vocalico /i/, presente in Gucci e 滴 qì, a generare la rima intrafrasale. Questo allineamento fonologico, tipico della stilistica del rap, favorisce la memorizzazione delle parole cinesi che condividono segmenti sillabici o vocali con termini inglesi, contribuendo così allo sviluppo della competenza lessicale degli apprendenti.

Altre occorrenze di *insertion* vanno oltre la semplice somiglianza fonologica tra cinese e inglese, mettendo in luce fenomeni di creatività *translanguaging*:

- (3) 我在滴斯谁, 在滴斯你,
 wǒ zài dī sī shuí, zài dī sī nǐ,
 A chi sto dissando, sto dissando te.
 爱看米老鼠所以喜欢Disney
 ài kàn mǐ lǎo shǔ, suǒ yǐ xǐ huā n Disney
 Amo guardare Topolino, quindi mi piace Disney
 (Cee, *Duihaoruzuo*)

Qui “Disney” non serve solo alla rima in /ni/ con “nǐ” (tu), ma crea anche un’eco fonica con “dī sī nǐ” (dissare te), prossima alla pronuncia di “Disney” /ˈdɪzni/.

Diversamente, l'*alternational code-mixing* svolge altre funzioni, tra cui la marcatura discorsiva (*but*, *so* nell'esempio 4) e la funzione vocativa/imperativa (si veda l'esempio 5; Sarkar e Winer 2006). La possibilità di alternare liberamente strutture coordinate o sequenze imperativo-completive, anche quando spezzate per ragioni prosodiche, nelle due lingue è resa possibile dall'equivalenza strutturale tra cinese e inglese nei punti di connessione.

- (4) 发现那样开始不对, **but** too late
 fā xiàn nà yàng kāi shǐ bù duì, but too late
 Mi sono accorto che cominciare in quel modo non andava bene, ma era già troppo tardi
 需要的不多想要的太多, **so** 想要的太多其实需要的太少
 xū yào de bù duō xiǎng yào de tài duō, so xiǎng yào de tài duō qí shí xū yào de tài shǎo
 Mi basta poco, eppure desidero fin troppo, quindi se voglio così tanto è perché in realtà mi serve ben poco.
 (Danbao, *Yunwang*)

- (5) **Baby girl tell me**, 心里面隐藏什么
 Baby girl tell me, xīn lǐ miàn yǐn cáng shén me
 Baby girl dimmi, cosa nascondi nel tuo cuore

Baby girl show me, 你想要我做什么
 Baby girl show me, nǐ xiǎng yào wǒ zuò shén me
 Baby girl mostrami, cosa ti serve che faccia
 (Kong lingqi, *Shuangren Piaoyi*)

Infine, i casi di *congruent lexicalization* mettono in scena l'identità multilingue e globale della comunità rapper (Sarkar e Winer 2006). Ne sono prova, da un lato, l'uso del comparativo inglese combinato con nomi in cinese nell'esempio (6) e, dall'altro, la mescolanza ancora più fitta e articolata dell'esempio (7). In questi contesti risulta difficile individuare una vera e propria lingua "matrice" e riconoscere qual sia la struttura principale, poiché soggetto e verbo possono appartenere a codici diversi.

- (6) 这个Versace价格像莫扎特,
 zhège Versace jiàgé xiàng Mozart
 Questo Versace costa quanto Mozart,
我 prefer巴赫than迈巴赫
 wǒ prefer Bāhè than Màibāhè
 io preferisco Bach a una Maybach
 (Liu Fuyang, *Haisao*)
- (7) 沿海的**Cities inner states**怕 this beat
 yánhǎi de Cities inner states pà this beat
 Le città sul mare e gli stati dell'interno temono questo beat;
 你需要多少时间to make it better put hsia together
 nǐ xū yào duō shíjiān n to make it better put hsia together
 Quanto ti serve ancora per renderlo meglio e mettere insieme 'sta merda?
 [...]
 Palm tree 下summer time**我们stay cool with them alligators**
 Palm tree xià summer time wǒmen stay cool with them alligators
 All'ombra delle palme d'estate stiamo tranquilli con gli alligatori.
 (Manren, *To make it better*)

Da un punto di vista didattico, le occorrenze di *alternational* e *congruent lexicalization code-mixing* costituiscono risorse preziose per insegnare l'ordine delle parole in cinese: la loro realizzazione si basa su un'ampia equivalenza strutturale con l'inglese, che può diventare una "finestra" attraverso la quale gli apprendenti italofoni intravedono la struttura sintattica del cinese.

Anche alcuni esempi di *insertional code-mixing* possono essere utili all'insegnamento della struttura cinese, in quanto l'inserimento di singoli elementi

inglesi (nomi, verbi o aggettivi) in una struttura ben formata in cinese deve comunque rispettare l'ordine sintattico del cinese. Si propone, perciò, un'attività induttiva *data-driven* per l'apprendimento delle tre particelle 的(*de*)/地(*de*)/得(*de*), ciascuna con funzione e posizione sintattica differenti. Il primo 的(*de*) collega il determinante (a sinistra) con il determinato (a destra); il secondo 地(*de*), spesso aggiunto a un aggettivo per formarne l'avverbio, precede il verbo; il terzo 得(*de*) introduce il complemento di grado e segue il verbo.

Sulla base di queste regole, sono state predisposte due espressioni di ricerca per estrarre le occorrenze in cui le tre particelle compaiono in *code-mixing* con parole inglesi: ([word="(?)^[a-z]+\$"] [word="^(得|的)\$"], [word="^地\$"] [word="(?)^[a-z]+\$"]). La prima individua combinazioni in cui una parola inglese è seguita dal primo o dal terzo “*de*”; la seconda rileva i casi in cui il secondo “*de*” è seguito da una parola inglese.

① doc#0 麻痹 酒后本性 get nasty ", "你好像得了一种叫做喝不醉的病", "只会射日的后羿 .shoot 得 偏", "搬到市中心也绕不出这圈", "纸醉金迷它就在这儿凡人都着迷", "The part (Live)", {" lyrics ": ["快要 hold 不住快要 hold 不住", "快要 hold 不住艾福杰尼 .hold 得 住", "太阳下山明早依旧爬上来", "花儿谢了明年还是一样的开", "我的青春一 ; 时候 想象你咬小指头 嘴 嚙得很执拗想为你写几首", "情歌之后 I've been told, old .school 的 flow 适合这节奏", "面部的肌肉僵硬得像个石头", "I can't feel my face when I'm i omething from the Nothing", "not only hiphop fan turn up with a yeezy ", "皇冠等到 .king 的 kisses ", "seek lit beat kill it 不需要的 feat so easy ", "I don't need 也不期待你将唱 放空 ", "我喜欢慢慢开始简单的来 ", "从一个淡淡拍子开始你我的爱 ", "又到了 .sunday 的 morning 明天工作日 ", "可惜我自由的时间 24 小时 ", "we from friday night t 的 浦西 ", "别装的多有出息 ", "你说你真心无心 插柳柳成荫 ", "那些 rapper 带着 .stupid 的 partner ", "没有主意但很有恒心 ", "但不是你有一身行头就能做得到 ", "我像 i

Fig. 5 Esempi di combinazioni di parole inglesi seguite dal primo e dal terzo “*de*”

① doc#0 • Hiphop... 手 ", "十回合时间不会太久 ", "和兄弟一同并肩战斗 ", "最佳配合把对手轻松 .地 kill ", "yeah my bro 不止来自狮陀方寸 ", "攻守兼备摆开方阵 ", "后发制人横扫千军 ① doc#0 • Hiphop... 五都抓不住对方 ", "放弃给你台阶下 ", "让你哄我你却又不想哄 ", "我无奈 .地 Shout up ", "虽然我也不知道自己到底错在哪 ", "那就怪你太过矮小 (唔) ", "跟你 ① doc#0 • Hiphop... 找个借口一起堕落 ", "怎么样要不要更多的 EvilBoy ", "怎么样要不要更大声 .地 Make Some Noise ", "Now Hold up, Stop 我说别急着火上加油 ", "It is My Party 听我 ① doc#0 • Hiphop... { ", "聚光灯 照着 我 ", "爸爸妈妈为我感到光荣 ", "只要坚持就不会错 ", "用力 .地 say my name ", "错过也是一种心得 ", "You got no one to blame ", "永远这么酷 ① doc#0 • Hiphop... 由的表达 ", "壮大我的 squad 烈日严寒下 ", "Flighting day and night ", "不停 .地 try ", "I wanna touch the sky ", "I need a light ", "可是它总是不在 ", "不关心所 ① doc#0 • Hiphop... 习 廿 廿 音 符 回 荡 ", "撞击心房像个 loop 让你不停回放 ", "黑羊 every time 简单 .地 hit the rhyme (押韵) ", "不需要 谋 策 干 什 么 just having fun (开心就好) ", "the wis

Fig. 6 Esempi di combinazioni in cui il secondo “*de*” precede una parola inglese

Questa attività è pensata per introdurre i tre “*de*”, un aspetto fondamentale dell'insegnamento della grammatica agli studenti del primo anno del corso triennale. In classe, gli studenti saranno invitati a formulare ipotesi sull'uso delle tre particelle osservando le posizioni relative tra le parole inglesi e i tre “*de*”. Un'attività di questo tipo, veicolata attraverso brani rap, non solo consente di spiegare le funzioni delle particelle, ma offre anche uno strumento prosodico e motivante che facilita la memorizzazione dell'uso dei tre “*de*”.

*La grammatica del cinese parlato nel rap cinese e proposte glottodidattiche**Caratteristiche sintattiche del rap cinese*

Nelle sezioni precedenti abbiamo esaminato le caratteristiche lessicali del rap cinese, in particolare il *code-mixing*, l'uso di giovanilismi e di varietà dialettali. Passiamo ora agli aspetti sintattici che, secondo la nostra ipotesi, riflettono tratti tipici del cinese parlato, poiché il rap si configura come una forma di discorso orale (*spoken speech*, Alim 2009, 221).

Innanzitutto, il cinese parlato appare in larga misura immune dal fenomeno della «grammatica europeizzata» (欧化语法, □ uhuà yǔfǎ; Colangelo 2014, 156), che nello scritto si manifesta con «un significativo incremento di marcatori morfologici, connettivi e congiunzioni per esplicitare i rapporti grammaticali e i nessi tra frasi» (Morbiato 2015, 82), al fine di migliorarne la comprensibilità. Questa esigenza di esplicitazione nasce dal fatto che il cinese, in quanto lingua isolante, «lascia che molto del contenuto di un enunciato si deduca dall'ordine sintattico degli elementi e dal contesto. In taluni casi questo genera ambiguità» (ivi, 158). Inoltre, la «europeizzazione» comporta «una tendenza al passaggio da una struttura 'argomento-commento', tipica del cinese tradizionale, a una 'soggetto-verbo', caratteristica invece delle lingue occidentali» (ivi, 160).

Da questo breve confronto emerge che, rispetto alla varietà scritta, il cinese parlato presenta innanzitutto una minore complessità sintattica, con ridotto impiego di marcatori, connettivi e congiunzioni; in secondo luogo, ammette omissioni (spesso di argomenti verbali), recuperabili tramite ordine delle parole e contesto; infine, mantiene la tipica struttura *topic-comment*.

Per verificare empiricamente la complessità sintattica dei testi del nostro corpus, abbiamo condotto un'analisi di leggibilità sintattica con il software AlphaReadabilityChinese (Lei *et al.* 2024), sviluppato per calcolare la complessità lessicale, sintattica e semantica (si veda fig. 7).

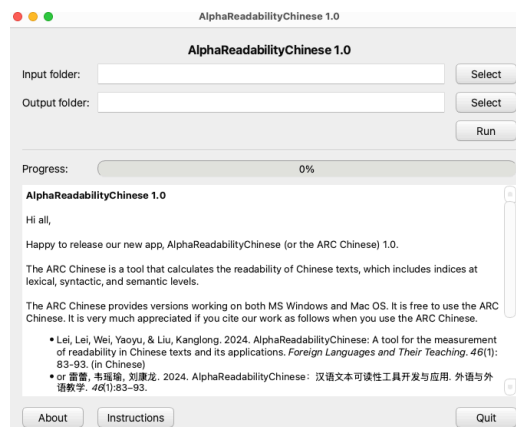


Fig. 7 Interfaccia del software *AlphaReadabilityChinese*

Il valore medio di complessità sintattica delle canzoni rap nel corpus risulta 1,33, sensibilmente inferiore a quello riscontrato per romanzi cinesi in studi precedenti (2,18/2,16; Lei *et al.* 2024). Questo dato conferma la relativa “semplicità” sintattica dei testi rap rispetto ad altri input scritti e formali per apprendenti di cinese.

Per quanto riguarda le omissioni degli argomenti verbali, senza un’annotazione manuale completa del corpus risulta difficile individuare in maniera sistematica tutte le occorrenze. In questa fase abbiamo quindi scelto di estrarre innanzitutto i casi in cui il primo argomento del verbo risulta assente, per poi condurre un’analisi qualitativa volta a rilevare anche altri tipi di omissione. L’estrazione di frasi prive di soggetto è stata effettuata con la funzione *Concordance* usando la formula [tag="PU"][tag="V.*"], che seleziona le sequenze in cui un segno di punteggiatura è seguito da un verbo in posizione iniziale². Successivamente, sono state escluse le frasi che iniziano con copule o con verbi in altre lingue, come mostrato in fig. 8.

² In tutti i testi, ogni frase è racchiusa tra le virgole alte (“”).

CONCORDANCE Highpop_CN

COL [tag="PU"] [tag="V"] • 44,212 24,004.28 per million tokens • 2.4% filter [tag="VC"] [not_kwic,kwic,+KWIC] • 43,130 23,416.83 per million tokens • 2.3% filter [tag="PU"] [word="(?!)([a-z]+)"] [not_kwic,kwic,+KWIC] • 40,749 22,124.5 per million tokens • 2.2%

Start word X

Left context KWIC Right context

13891	doc#0	side my brain", "How you get inside my body", "Get inside my brain", "昼伏夜出", "看到我时明明就满足", "当着我千万别说不", "早在你酒杯下了毒", "试图去拆析我!
13892	doc#0	的闪现", "有利图就全凭表现满足期待", "肤浅的我天生可能不太喜欢打领带", "看到我熟练地划过了弯道", "快速没写完就在传递着单号", "每天都在玩但是玩出!
13893	doc#0	, "随便你追逐城市中飞舞的硬币", "把时间回溯到06年让我回到西安的大街前", "看到 来人来人往川流熙攘掩盖不住的是我心里的迷茫", "我恨这城市没给我理想它!
13894	doc#0	脏开始跳让你明了", "夏天Party Time就是我的旗标", "听我唱跟我跳个舞步", "看到 你在摇摆的幅度", "曼谷Malibu baby 峇里岛", "跟我一起走全世界都跑", "我又勇!
13895	doc#0	样很不对", "妹妹妹妹OH MY妹妹", "我心都碎YA...没有你很难睡我很难睡", "看到 桌上钥匙不在鞋子乱七八摆", "我不能习惯你不回来", "我摇啊摇着头怪怪自己!
13896	doc#0	得脱水", "夸美女要讲他们有一张樱桃小嘴", "称呼到个爸爸要喊啊是你老着", "看到 古惑仔纹身我们要讲他们好鬼", "吃火锅下肉我们都喊梭嘴", "去厕所谈大手我们!
13897	doc#0	准备迎接一个新的行程", "心里明明没有那么着急", "但又在更新手机新的消息", "看到 生日的提醒", "和精美礼品", "收到了各方来的祝福", "都希望有着美好的路途", "!
13898	doc#0	没想到你会离开我们", "理我所当然觉得你会看到我结婚", "到看事业有成", "看到 我的baby", "外婆那会是你的曾外孙", "如今但这一切已不可能再发生", "有还!
13899	doc#0	有点野", "随便他们去talking****", "让我兄弟们全走起", "要风得风要雨得雨", "看到 我跑我跑像猎豹一直跑", "我想变*变*我一直*", "年纪还小还小更牛逼是!
13900	doc#0	有点野", "随便他们去talking****", "让我兄弟们全走起", "要风得风要雨得雨", "看到 我跑我跑像猎豹一直跑", "我想变*变*变*我一直*", "年纪还小还小更牛逼是!
13901	doc#0	有点野", "随便他们去talking****", "让我兄弟们全走起", "要风得风要雨得雨", "看到 我跑我跑像猎豹一直跑", "我想变*变*变*我一直*", "年纪还小还小更牛逼是!
13902	doc#0	有点野", "随便他们去talking****", "让我兄弟们全走起", "要风得风要雨得雨", "看到 我跑我跑像猎豹一直跑", "我想变*变*变*我一直*", "年纪还小还小更牛逼是!
13903	doc#0	有点野", "随便他们去talking****", "让我兄弟们全走起", "要风得风要雨得雨", "看到 我跑我跑像猎豹一直跑", "我想变*变*变*我一直*", "年纪还小还小更牛逼是!
13904	doc#0	有点野", "随便他们去talking****", "让我兄弟们全走起", "要风得风要雨得雨", "看到 我跑我跑像猎豹一直跑", "我想变*变*变*我一直*", "年纪还小还小更牛逼是!
13905	doc#0	有点野", "随便他们去talking****", "让我兄弟们全走起", "要风得风要雨得雨", "看到 我跑我跑像猎豹一直跑", "我想变*变*变*我一直*", "年纪还小还小更牛逼是!
13906	doc#0	有点野", "随便他们去talking****", "让我兄弟们全走起", "要风得风要雨得雨", "看到 我跑我跑像猎豹一直跑", "我想变*变*变*我一直*", "年纪还小还小更牛逼是!
13907	doc#0	有点野", "随便他们去talking****", "让我兄弟们全走起", "要风得风要雨得雨", "看到 我跑我跑像猎豹一直跑", "我想变*变*变*我一直*", "年纪还小还小更牛逼是!
13908	doc#0	有点野", "随便他们去talking****", "让我兄弟们全走起", "要风得风要雨得雨", "看到 我跑我跑像猎豹一直跑", "我想变*变*变*我一直*", "年纪还小还小更牛逼是!
13909	doc#0	有点野", "随便他们去talking****", "让我兄弟们全走起", "要风得风要雨得雨", "看到 我跑我跑像猎豹一直跑", "我想变*变*变*我一直*", "年纪还小还小更牛逼是!
13910	doc#0	有点野", "随便他们去talking****", "让我兄弟们全走起", "要风得风要雨得雨", "看到 我跑我跑像猎豹一直跑", "我想变*变*变*我一直*", "年纪还小还小更牛逼是!
13911	doc#0	有点野", "随便他们去talking****", "让我兄弟们全走起", "要风得风要雨得雨", "看到 我跑我跑像猎豹一直跑", "我想变*变*变*我一直*", "年纪还小还小更牛逼是!
13912	doc#0	有点野", "随便他们去talking****", "让我兄弟们全走起", "要风得风要雨得雨", "看到 我跑我跑像猎豹一直跑", "我想变*变*变*我一直*", "年纪还小还小更牛逼是!
13913	doc#0	有点野", "随便他们去talking****", "让我兄弟们全走起", "要风得风要雨得雨", "看到 我跑我跑像猎豹一直跑", "我想变*变*变*我一直*", "年纪还小还小更牛逼是!
13914	doc#0	有点野", "随便他们去talking****", "让我兄弟们全走起", "要风得风要雨得雨", "看到 我跑我跑像猎豹一直跑", "我想变*变*变*我一直*", "年纪还小还小更牛逼是!
13915	doc#0	有点野", "随便他们去talking****", "让我兄弟们全走起", "要风得风要雨得雨", "看到 我跑我跑像猎豹一直跑", "我想变*变*变*我一直*", "年纪还小还小更牛逼是!
13916	doc#0	有点野", "随便他们去talking****", "让我兄弟们全走起", "要风得风要雨得雨", "看到 我跑我跑像猎豹一直跑", "我想变*变*变*我一直*", "年纪还小还小更牛逼是!
13917	doc#0	有点野", "随便他们去talking****", "让我兄弟们全走起", "要风得风要雨得雨", "看到 我跑我跑像猎豹一直跑", "我想变*变*变*我一直*", "年纪还小还小更牛逼是!
13918	doc#0	有点野", "随便他们去talking****", "让我兄弟们全走起", "要风得风要雨得雨", "看到 我跑我跑像猎豹一直跑", "我想变*变*变*我一直*", "年纪还小还小更牛逼是!
13919	doc#0	有点野", "随便他们去talking****", "让我兄弟们全走起", "要风得风要雨得雨", "看到 我跑我跑像猎豹一直跑", "我想变*变*变*我一直*", "年纪还小还小更牛逼是!
13920	doc#0	有点野", "随便他们去talking****", "让我兄弟们全走起", "要风得风要雨得雨", "看到 我跑我跑像猎豹一直跑", "我想变*变*变*我一直*", "年纪还小还小更牛逼是!
13921	doc#0	有点野", "随便他们去talking****", "让我兄弟们全走起", "要风得风要雨得雨", "看到 我跑我跑像猎豹一直跑", "我想变*变*变*我一直*", "年纪还小还小更牛逼是!
13922	doc#0	有点野", "随便他们去talking****", "让我兄弟们全走起", "要风得风要雨得雨", "看到 我跑我跑像猎豹一直跑", "我想变*变*变*我一直*", "年纪还小还小更牛逼是!
13923	doc#0	有点野", "随便他们去talking****", "让我兄弟们全走起", "要风得风要雨得雨", "看到 我跑我跑像猎豹一直跑", "我想变*变*变*我一直*", "年纪还小还小更牛逼是!
13924	doc#0	有点野", "随便他们去talking****", "让我兄弟们全走起", "要风得风要雨得雨", "看到 我跑我跑像猎豹一直跑", "我想变*变*变*我一直*", "年纪还小还小更牛逼是!
13925	doc#0	有点野", "随便他们去talking****", "让我兄弟们全走起", "要风得风要雨得雨", "看到 我跑我跑像猎豹一直跑", "我想变*变*变*我一直*", "年纪还小还小更牛逼是!
13926	doc#0	有点野", "随便他们去talking****", "让我兄弟们全走起", "要风得风要雨得雨", "看到 我跑我跑像猎豹一直跑", "我想变*变*变*我一直*", "年纪还小还小更牛逼是!
13927	doc#0	有点野", "随便他们去talking****", "让我兄弟们全走起", "要风得风要雨得雨", "看到 我跑我跑像猎豹一直跑", "我想变*变*变*我一直*", "年纪还小还小更牛逼是!
13928	doc#0	有点野", "随便他们去talking****", "让我兄弟们全走起", "要风得风要雨得雨", "看到 我跑我跑像猎豹一直跑", "我想变*变*变*我一直*", "年纪还小还小更牛逼是!
13929	doc#0	有点野", "随便他们去talking****", "让我兄弟们全走起", "要风得风要雨得雨", "看到 我跑我跑像猎豹一直跑", "我想变*变*变*我一直*", "年纪还小还小更牛逼是!
13930	doc#0	有点野", "随便他们去talking****", "让我兄弟们全走起", "要风得风要雨得雨", "看到 我跑我跑像猎豹一直跑", "我想变*变*变*我一直*", "年纪还小还小更牛逼是!
13931	doc#0	有点野", "随便他们去talking****", "让我兄弟们全走起", "要风得风要雨得雨", "看到 我跑我跑像猎豹一直跑", "我想变*变*变*我一直*", "年纪还小还小更牛逼是!
13932	doc#0	有点野", "随便他们去talking****", "让我兄弟们全走起", "要风得风要雨得雨", "看到 我跑我跑像猎豹一直跑", "我想变*变*变*我一直*", "年纪还小还小更牛逼是!
13933	doc#0	有点野", "随便他们去talking****", "让我兄弟们全走起", "要风得风要雨得雨", "看到 我跑我跑像猎豹一直跑", "我想变*变*变*我一直*", "年纪还小还小更牛逼是!
13934	doc#0	有点野", "随便他们去talking****", "让我兄弟们全走起", "要风得风要雨得雨", "看到 我跑我跑像猎豹一直跑", "我想变*变*变*我一直*", "年纪还小还小更牛逼是!
13935	doc#0	有点野", "随便他们去talking****", "让我兄弟们全走起", "要风得风要雨得雨", "看到 我跑我跑像猎豹一直跑", "我想变*变*变*我一直*", "年纪还小还小更牛逼是!
13936	doc#0	有点野", "随便他们去talking****", "让我兄弟们全走起", "要风得风要雨得雨", "看到 我跑我跑像猎豹一直跑", "我想变*变*变*我一直*", "年纪还小还小更牛逼是!
13937	doc#0	有点野", "随便他们去talking****", "让我兄弟们全走起", "要风得风要雨得雨", "看到 我跑我跑像猎豹一直跑", "我想变*变*变*我一直*", "年纪还小还小更牛逼是!
13938	doc#0	有点野", "随便他们去talking****", "让我兄弟们全走起", "要风得风要雨得雨", "看到 我跑我跑像猎豹一直跑", "我想变*变*变*我一直*", "年纪还小还小更牛逼是!
13939	doc#0	有点野", "随便他们去talking****", "让我兄弟们全走起", "要风得风要雨得雨", "看到 我跑我跑像猎豹一直跑", "我想变*变*变*我一直*", "年纪还小还小更牛逼是!
13940	doc#0	有点野", "随便他们去talking****", "让我兄弟们全走起", "要风得风要雨得雨", "看到 我跑我跑像猎豹一直跑", "我想变*变*变*我一直*", "年纪还小还小更牛逼是!

Sorted, Jump to...

Rows per page: 20 13,981-14,000 of 40,749 700 / 2,038

Fig. 8 Esempi estratti di frasi con soggetto nullo

In totale sono state individuate 40.749 frasi con soggetto nullo, un numero già considerevole, nonostante la presenza di devianze in cui la posizione iniziale della frase è occupata da un nome. Ciò è dovuto al fatto che, per la natura isolante del cinese, la transcategorizzazione da verbo a nome non comporta modifiche morfologiche.

Di seguito è riportato un esempio in cui l'interpretazione dei soggetti mancanti deve basarsi sia sul cotesto sia sul contesto:

- (8) \emptyset_i 看见你MV \emptyset_i 看你戴着眼镜
 \emptyset_i kànjiàn nǐ MV \emptyset_i kàn nǐ dài zhe yǎnjìng
 (io) vedere tu MV, (io) vedere tu indossare p.asp³ occhiali
 Ho visto il tuo MV e ti ho visto con gli occhiali
 \emptyset_i 以为你也是个四眼
 \emptyset_i yǐwéi nǐ yǐ shì gè sìyǎn
 (io) pensare tu anche essere un quattrocchi
 Pensavo anche tu fossi un quattrocchi
 \emptyset_i 听着你的专辑感觉特别开心
 \emptyset_i tīng zhe nǐ de zhǔnǐ gǎnjué tèbié kāixīn
 (io) ascoltare p.asp tuo album sentire particolarmente felice
 Ascoltando il tuo album mi sentivo particolarmente felice.
 因为 \emptyset_i 根本不用字典
 yīnwèi \emptyset_i gēnběn bú yòng zìdiǎn
 perché (io) affatto non usare dizionario

³ Con l'abbreviazione p.asp si indica la particella aspettuale perdurativa 着 (zhe), che esprime la continuazione o lo stato in corso di un'azione.

Perché non ho proprio bisogno del dizionario.
 到底你,怎么火的难道是美国人也喜欢自舔
 dàodǐ nǐ, zǐ nme huǒ de nándào shì mǐ ǐguórén yǐ xǐhuā n zìliǎn
 alla-fine tu come diventare-famoso de è-possibile-che americani anche piacere
 autocompiacersi

Ma insomma, come sei diventato famoso? Forse perché anche agli americani piace
 l'autocompiacimento?

Ø_i 听听中文的说唱哥们你根本过不了质检

Ø_i tīngting zhōngwén de shuōchàng gēmen nǐ gēnběn guò bù liǎo zhìjiǎn

(tu) ascolta-un-po' cinese de rap fratelli tu assolutamente passare non riuscire
 controllo-qualità

Prova ad ascoltare il rap in cinese, fratello: tu non passeresti proprio il controllo qualità.

(KungFuPen, *Chinatown Freestyle*)

Nelle prime quattro righe il soggetto “io” (Ø_i) è omesso e riconducibile solo dal contesto; nella sesta riga, invece, il primo argomento di “ascoltare” è omesso (Ø_i) ed è coreferente con il “tu” della frase precedente. Ciò evidenzia l'ambiguità tipica del parlato cinese, in cui il recupero referenziale si affida prevalentemente al cotesto e al contesto, diversamente dall'italiano, in cui la decodifica può basarsi sulla coniugazione verbale.

Un'analisi qualitativa più approfondita mostra che anche l'omissione dell'oggetto è molto frequente, spesso in correlazione con la dislocazione a sinistra, utilizzata per costruire strutture di tipo *topic-comment*:

(9) 这节奏,怎么唱Ø_i怎么忘Ø_i怎么放Ø_i怎么样

zhè jié zòu zǐ n me chàng Ø_i zǐ n me wàng Ø_i zǐ n me fàng Ø_i zǐ n me yàng

questo ritmo come cantare (questo ritmo) come dimenticare (questo ritmo) come
 mettere (questo ritmo) com'è

Come si canta questo ritmo? Come si dimentica? Come si mette? Com'è?

怎么全都跟着Ø_i晃, 怎么拳头还没放下(吓)的全都听不到

zǐ n me quán dǒu gēn zhe Ø_i huàng zǐ n me quán tóu hái méi fàng xià (xià) de quán
 dǒu tīng bú dào

perché mai tutto seguire p.asp (questo ritmo) ondeggiare perché pugno ancora non
 abbassare (spaventare) de tutto ascoltare non c.risultativo

Perché tutto si muove con il ritmo, e perché il pugno è ancora abbassato (per la paura)
 non si sente nulla

歌词:我听不到Ø_i, 我真的听不到Ø_i

gē cí wǒ tīng bú dào Ø_i wǒ zhēn de tīng bú dào Ø_i

parole.di.canzone: io ascoltare non c.risultativo (parole) io davvero ascoltare non
 c.risultativo (parole)

Le parole della canzone non le sento, davvero non le sento

(Nineone, *Dance*)

Nell'esempio (9) emerge innanzitutto l'omissione dell'oggetto “questo ritmo” nei verbi “cantare”, “dimenticare”, “mettere” e “seguire” presenti nelle prime due righe. Tale omissione è dovuta alla topicalizzazione iniziale, che attiva una catena tematica (*topic chain*, Li 2004; Morbiato 2020): una sequenza di commenti (introdotti da “come”) che condividono lo stesso tema (“questo ritmo”). Di conseguenza, la ripresa del tema avviene sotto forma di anafora zero (indicato nel testo con il simbolo \emptyset). Un fenomeno analogo compare nell'ultima riga, dove la dislocazione a sinistra dell'oggetto “parole di canzone” lo trasforma nel *topic* condiviso con la frase successiva, ripreso anch'esso con anafora zero (\emptyset). L'elevata frequenza di tali omissioni si spiega sia con la natura *topic-prominent* del cinese, sia con esigenze prosodiche e ritmiche del rap.

Oltre ai *topic* realizzati attraverso dislocazione a sinistra e quindi sintatticamente dipendenti dal *comment* che li segue, esistono altri tipi di *topic* che non svolgono alcuna funzione sintattica nella frase successiva: i temi sospesi (*hanging-topic*; Morbiato 2020, 30) e i temi come cornici (*frame topic*; *ivi*, 51). Entrambi si presentano come sintagmi nominali (SN) collocati all'inizio dell'enunciato e non introdotti da preposizioni. I primi designano il referente tematico, cioè l'elemento discorsivo che funge da “etichetta” sotto la quale vengono archiviati i commenti, vale a dire le informazioni correlate fornite nelle frasi seguenti, in termini di “*aboutness*” (ciò di cui si parla; Stark 2022). Nell'esempio (10), i SN “pasto e insalata”, tradotti in italiano con l'aggiunta di una preposizione, non rappresentano argomenti del verbo “scegliere”. Inoltre, il soggetto è ambiguo, dal momento che può essere interpretato sia come “io”, il rapper, sia “il supermercato 7-Eleven”.

(10) 饭菜和沙拉 \emptyset 都选择最纯天然的配料

fāncài hé shā lā \emptyset dōu xuǎnzé zuì chún tiānrán de pèiliào

pasto e insalata tutto (io/711) scegliere più naturale de ingrediente

Per i piatti e le insalate scelgo/7-Eleven utilizza solo gli ingredienti più naturali.

(Ma Siwei, 711)

(11) 隔天_{SN1}下午_{SN2}泳池旁_{SN3}他_{SN4}穿着内裤

gétiān n xiàwǔ yǒngchí páng tā chuān zhe nèi kù

giorno.dopo _{SN1} pomeriggio _{SN2} piscina fianco _{SN3} lui _{SN4} indossare p.asp mutande

Il pomeriggio del giorno dopo, a bordo piscina, lui indossava le mutande.

(Aire, *You can see me*)

Per quanto riguarda i secondi, si tratta di uno o più SN giustapposti all'inizio della frase, senza alcuna dipendenza sintattica formale tra di essi. Questi SN delimitano il dominio semantico entro cui è valido il *comment* che segue (Morbiato 2020, 42). La loro disposizione tende a seguire principi iconico-cognitivi, in particolare la sequenza temporale e il criterio «tutto prima della parte», generando così un effetto di ricorsività fra i temi giustapposti (*ibidem*). Nell'esempio (11), i temi multipli, “il giorno dopo” > “pomeriggio” > “a bordo piscina” > “lui”, costituiscono un percorso di messa a fuoco progressiva: procedendo da sinistra a destra si passa dal più ampio al più specifico.

Per individuare le occorrenze con *hanging-topic* e *frame topic*, ossia enunciati che iniziano con uno o più SN, è stata utilizzata in *Concordance* la formula [tag="PU"] [tag="N.*"] [] {1,5} [tag="V.*"]. In seguito, le occorrenze sono state filtrate per includere almeno una parola in cinese nella KWIC ([word="^[\\p{Han}]\$"]) ed eliminate le sovrapposizioni. In totale sono state individuate 10.873 occorrenze; tuttavia, da analisi qualitativa emerge che solo 24 casi corrispondono effettivamente a *hanging-topic* e 15 a *frame topic*. Rispetto ai numerosi casi di omissione, queste due caratteristiche del cinese parlato non risultano essere marche tipiche del rap cinese. Ciò dimostra che, pur essendo una performance orale con registro basso e informale, il rap rappresenta soltanto una “mimesi” del parlato, differenziandosi dalle autentiche produzioni orali, coma ad esempio i podcast. Inoltre, il collocamento in posizione iniziale di alcuni nomi al posto di veri *topic* sembra più rispondere a vincoli prosodici del rap che a esigenze discorsivo-pragmatiche, come nell'esempio (12).

(12) 说唱, 现在该换我来登场,

shuō chàng, xiànzài gē wǒ huàn wǒ lái dēng chǎng
rap, adesso dovere cambiare io per salire.sul.palco

Rap, adesso tocca a me salire sul palco

机舱, 来到每个机舱做你机长,

jī cāng lái dào měi ge jī cāng zuò nǐ jī zhǎng

cabina.dell'aereo, arrivare c.risultativo ogni classificatore cabina essere tuo capitano

Cabina, arrivo in ogni cabina e faccio il tuo capitano

击掌, 空姐环绕着我歌迷拥抱着我

jī zhǎng, kōng jiě huán rào zhe wǒ gē mí yǒng bào zhe wǒ

battere il palmo, hostess circondare p.asp io fan abbracciare p.asp io

Dare il cinque, le hostess mi stanno attorno e i fan mi abbracciano
(Aire, *You can see me*)

Sebbene nelle prime due righe si possa verificare un determinato legame di “aboutness” tra tema e commento, la parola “*jǐ zhǎng*” (dare il cinque), collocata in posizione topicale, risponde piuttosto a esigenze prosodiche: condivide infatti la rima in *-ang* con “*shū chāng*” (rap), “*jī dǎng*” (cabina) e “*jǐ zhǎng*” (capitano) e crea allitterazione sulla sillaba /ji/ con “*jī dǎng*” (cabina).

Complessivamente, da un punto di vista quantitativo, i temi sospesi e i temi multipli, pur molto frequenti nel parlato, risultano rari nel corpus. Nonostante ciò, i testi rap in cinese mostrano comunque dei tratti tipici dell’oralità: da un lato presentano una sintassi meno complessa rispetto alla narrativa, dall’altro mostrano numerosi casi di omissioni di soggetto e oggetto. Ciò è probabilmente dovuto alla priorità accordata alla prosodia nel rap e al fatto che il cinese parlato permette di omettere elementi recuperabili dal cotesto/contesto per adattarsi al ritmo, offrendo così agli artisti maggiore libertà di “flexare”.

Attività didattiche per l’apprendimento della grammatica del cinese parlato

Come osservato in precedenza, l’omissione degli argomenti verbali è un fenomeno molto frequente nel rap cinese e talvolta può generare ambiguità. Di conseguenza, nella comprensione, sia orale che scritta, è consigliabile chiedere agli apprendenti di ricostruire correttamente gli elementi mancanti per cogliere il significato effettivo. Si tratta però di un compito non semplice per studenti italiani di livello basso-medio, poiché nella loro lingua madre il soggetto è quasi sempre ricavabile dalla coniugazione verbale, mentre in cinese il recupero dipende principalmente da fattori semantici e pragmatici. Non a caso, la letteratura sottolinea più volte la necessità di chiarire sin dalle prime fasi di apprendimento la natura sintattica del cinese e l’importanza dell’ordine delle parole (Morbiato *et al.* 2020, 59), così come le difficoltà degli studenti universitari italiani di cinese LS nell’acquisizione degli aspetti sintattico-grammaticali (Morbiato 2021).

Per questo motivo, è stata pensata un'attività in cui agli studenti viene chiesto di individuare l'elemento omesso e determinarne la posizione sintattica nella frase (con glossario per le parole difficili). Un esempio è riportato di seguito:

- (13)我是新来的中途才上车,
 Sono il nuovo, salito a metà del viaggio,
 车上满载着革命的使者,
 Sulla macchina carica di messaggeri della rivoluzione,
 看似遥远的路Ø_i尝试着,
 Proviamo a imboccare una strada che sembra lontana,
 Ø_i背着宿命的任务理想只有一个,
 Abbiamo il destino sulle spalle, un solo ideale in testa,
 他们像当年的马偕博士是传教士,
 Loro, come il dottor Mackay di un tempo, sono missionari,
 Ø_k诉说着来自ghetto的故事,
 Raccontano storie che vengono dal ghetto,
 Ø_k带我认识hip-hop听Jay- Z and Nas,
 Mi hanno fatto conoscere l'hip-hop e ascoltare Jay-Z e Nas,
 Ø_j记得那年很多people died of S.A.R.S.
 Ricordo quell'anno, tanta gente morì di S.A.R.S.
 (AP Manren, *Long Drive*)

In queste righe gli studenti devono recuperare tre soggetti diversi (noi, loro e io) e segnalarne la posizione di omissione.

Una seconda attività riguarda la dislocazione a sinistra che crea la struttura tema-rema. Si propone agli studenti di leggere il testo rap e individuare le frasi che non rispettano l'ordine canonico. Come nell'esempio (14), i due SN ("alcune strade", "alcune canzoni") sono posti in posizione topicale per mantenere la rima in /cuo/ a fine verso.

- (14)有些路Ø也真的走错
 yǒuxi₁ lù yě zhēn de zǒu cuò
 alcuno strada anche davvero camminare sbagliare
 Alcune strade le ho davvero percorse sbagliando.
 有些歌Ø也真的写错
 yǒuxi₁ gē yě zhēn de xiě cuò
 alcuno canzone anche davvero scrivere sbagliare
 Alcune canzoni le ho davvero scritte male.

Infine, per introdurre i temi multipli, che prevedono una ricorsività tra più sintagmi nominali, si propone un'attività in cui agli studenti viene richiesto di

riorganizzare i diversi SN disposti davanti al verbo. L'obiettivo è ricostruire la gerarchia semantica che li collega secondo il principio «il tutto precede la parte», così da evidenziare la progressione dall'ambito più ampio a quello più specifico. Un esempio di attività è riportato di seguito:

她 tā lei
 楼下 lóuxià sotto casa
 昨晚 zuówǎn ieri sera
 球场 qiúchǎng campo da basket

放了只发夹
 fàng le zhī fàjiá
 mettere p.asp class. fermaglio.per.capelli

Ieri sera, giù al campetto sotto casa, lei ha lasciato un fermaglio per capelli.

(C-Block, *I like you for no reason*)

Fig. 9 Esempio di attività sui frame topic

Tutte le attività sopracitate sono destinate agli studenti del secondo anno del corso triennale, i quali hanno già acquisito familiarità con l'ordine canonico, ma devono ora confrontarsi con nuove pratiche legate alla struttura *topic-comment* e imparare a riconoscere e interiorizzare i fenomeni di omissione più frequenti, in particolare quelli riguardanti il soggetto e l'oggetto. Si auspica, in futuro, una sperimentazione didattica che consenta di testare l'efficacia delle attività e di raccogliere riscontri concreti da parte degli studenti.

Conclusione: potenzialità, limiti e prospettive del rap cinese in classe

Nel presente lavoro, abbiamo esaminato alcune proprietà linguistiche salienti del rap cinese: da un lato, l'ampia presenza di forestierismi intrecciati con il mandarino e le varietà dialettali; dall'altro, la frequente omissione di soggetto e oggetto, motivata sia da esigenze ritmiche sia dall'aderenza alla vera e propria struttura orale del cinese. Questi fenomeni si prestano a un uso didattico mirato nella grammatica del cinese per studenti triennali, tanto in attività induttive di scoperta quanto in esercizi di consolidamento. I testi rap, pertanto, non sono

soltanto materiali autentici per l'acquisizione di lessico, strutture e aspetti pragmatici, ma costituiscono anche una risorsa concreta per i docenti nella progettazione di attività.

Inoltre, l'uso dei corpora consente di progettare attività glottodidattiche sia in modo deduttivo, ad esempio ricorrendo a formule di ricerca per individuare frasi con soggetto nullo, sia in modo induttivo, ad esempio a partire dall'osservazione di enunciati estratti che presentano fenomeni di *code-mixing*. In questo modo, la gamma e la quantità delle attività grammaticali possono essere ulteriormente ampliate, andando ben oltre gli esempi finora proposti.

Tuttavia, il rap presenta anche dei limiti. La velocità di esecuzione e le distorsioni tonali, così come la forte presenza di varietà dialettali e lingue minoritarie, possono renderlo un input poco adatto allo sviluppo diretto della competenza di ascolto, soprattutto per studenti dei primi anni. Nonostante ciò, il rap possiede un indubbio valore motivazionale: il suo carisma e la sua vicinanza ai gusti giovanili lo rendono un efficace strumento di coinvolgimento in classe. In questa prospettiva, l'ascolto dei brani può essere impiegato come attività di apertura per stimolare l'interesse degli studenti, per guidarli successivamente all'osservazione di tratti linguistici salienti e, infine, per accompagnarli nell'analisi mirata delle strutture da acquisire. Un riascolto conclusivo, eventualmente seguito da attività di imitazione prosodica, può facilitare la memorizzazione e l'interiorizzazione delle strutture.

In termini di progressione, le attività precedentemente proposte si prestano in particolare al primo e al secondo anno, mentre al terzo anno si può introdurre la produzione di brevi testi rap in cinese, sulla scia di Martari e Albasini (2024), incoraggiando un uso controllato di altre lingue. Questo favorisce da un lato l'autenticità del genere, dall'altro riduce l'ansia lessicale, consentendo di concentrarsi sulle strutture già acquisite in cinese.

Infine, si nota che la diffusione di brevi video di rap cinese su Instagram e TikTok rende questi contenuti facilmente accessibili anche agli apprendenti italofoni. Tuttavia, senza una mediazione didattica mirata, l'ascolto isolato rischia di

non trasformarsi in una risorsa formativa. È dunque il ruolo dell'insegnante a risultare decisivo: guidare gli studenti a cogliere le peculiarità linguistiche del rap cinese e a sfruttarle come leva per lo sviluppo della competenza linguistica.

Bibliografia

- Aliagas Marín, Cristina (2017), *Rap music in minority languages in secondary education: A case study of Catalan rap*, «International Journal of the Sociology of Language», vol. 2017, no. 248, pp. 197-224.
- Alim, H. Samy (2009), *Creating “An Empire Within an Empire”. Critical Hip Hop Language Pedagogies*, in H. Samy Alim, Awad Ibrahim e Alastair Pennycook (eds.), *Global Linguistic Flows. Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*, New York, Routledge, pp. 213-230.
- Alim, H. Samy (2006), *Roc the mic right: The language of hip hop culture*, London, Routledge.
- Androutsopoulos, Jannis (2009), *Language and the Three Spheres of Hip Hop*, in H. Samy Alim, Awad Ibrahim e Alastair Pennycook (a cura di), *Global Linguistic Flows. Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*, New York, Routledge, pp. 43-62.
- Chen, Shuaiyi (2019), *The application of Chinese-style music in teaching international Chinese culture*, «China Place Name», vol. 37, n. 6, 32.
- Ciccolone, Simone (2014), *Classificare il code mixing: una reinterpretazione dei parametri di constituency del modello di Muysken*, «Linguistica e Filologia», vol. 34, pp. 95-134.
- Colangelo, Lara (2014), *L'oubua yufa: definizione del fenomeno e studi precedentemente condotti in materia*, in Clara Bulfoni e Silvia Pozzi (a cura di), *Atti del XIII Convegno dell'Associazione Italiana Studi Cinesi*, Milano, FrancoAngeli, pp. 156-166.
- Conti, Sergio (2020), *Fraseologia in cinese. Verso una classificazione prototipica degli shuyü*, «Annali di studi umanistici», vol. 8, pp. 271-286.
- Cutler, Cecilia (2014), *White hip hoppers, language and identity in post-modern America*, New York, Routledge.
- De Iaco, Moira (2024), *Cara Italia di Ghali. Un'analisi linguistica e socioculturale del testo come proposta didattica per la classe di italiano L2*, «Rassegna Italiana di Linguistica Applicata», vol. 1, pp. 109-129.
- Fascina, Camilla (2014), *The Language of Hip Hop: A Racial Bridge? African American English (AAE) as Interracial Communication*, Tesi di dottorato, Università degli studi di Verona.
- Güzel, Emine (2024), *Using Rap Songs in EFL Classrooms*, «Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi», vol. 14, pp. 1056-1067.
- Hu, Xihuan (2024), *“I Have Become a Warrior in the Xiang Army”: Legacies, Nostalgia, and Identity in Chinese Regional Hip-Hop*, «Folk, Knowledge, Place», vol. 1, n. 2, pp. 42-63.

- Hu, Xihuan, Zhao, Yupei, He, Wenjun (2025), *Reconfiguring "Heritage hip-hop" From the scenes: Rightful youth rebellion and localised authenticity in the Huxiang Flow*, «Poetics», vol. 108. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2024.101962>.
- Huang, Jing (2021), Chineseness in Diaspora: Multilingualism, Heteroglossia and Fluid Ethnicity, in Shuang Gao e Xuan Wang (eds.), *Unpacking Discourses on Chineseness*, Bristol, Multilingual Matters, pp. 13-37.
- Im, Jae-hyun (2022), *Hip-hop and English Education for Korean EFL Learners: An Investigation of Hip-hop English Content on YouTube*, «Modern English Education», vol. 23, n. 1, pp. 15-27.
- Jia, Mian, Yao, Shuting (2022), "Yo I am Superman, You Kiddo Go Home": ritual impoliteness in Chinese freestyle rap battles, «Text & Talk», vol. 42, n. 5, pp. 691-711.
- Lei, Lei, Wei, Yaoyu, Liu, Kanglong (2024), *AlphaReadabilityChinese: A tool for the measurement of readability in Chinese texts and its applications*, «Foreign Languages and Their Teaching», vol. 46, n. 1, pp. 83-93.
- Li, Kunmei (2014), *Analysis of Anti-languages in Chinese Raps*, «US-China Foreign Language», vol. 12, n. 4, pp. 276-283.
- Li, Wendan (2004), *Topic Chains in Chinese Discourse*, «Discourse Processes», vol. 37, n. 1, pp. 25-45.
- Liu, Jia (2023), *The Development of Learning Achievement in Chinese Vocabulary Using Chinese Song for Grade Three Thai Students*, «International Journal of Sociologies and Anthropologies Science Reviews», vol. 3, n. 4, pp. 267-276.
- Liu, Jin (2014), *Alternative Voice and Local Youth Identity in Chinese Local-Language Rap Music*, «Positions», vol. 22, n. 1, pp. 263-292.
- Liu, Jin (2021), *Language, identity and unintelligibility: A case study of the rap group Higher Brothers*, «East Asian Journal of Popular Culture», vol. 7, n. 1, pp. 43-59.
- Liu, Jin, Dong, Hongyuan, Yuan, Jiahong, Ma, Haosong, She, Amanda (2023), *Linguistic tone in Chinese rap: an interdisciplinary approach*, «Journal of New Music Research», vol. 52, n. 4, pp. 265-284.
- Martari, Yahis (2024), *Insegnare italiano l2 con la canzone rap, trap e drill. Indicazioni di metodo e osservazioni linguistiche per la didattica*, «Rassegna Italiana di Linguistica Applicata», vol. 1, pp. 45-69.
- Martari, Yahis, Albasini, Alberto (2024), *La canzone trap nella classe di lingua italiana. alcune osservazioni sul panorama contemporaneo e un caso di studio*, «Italiano a stranieri», vol. 36, pp. 20-27.
- Martari, Yahis, Samu, Borbala (2024), *La canzone (t)rap per l'educazione linguistica plurilingue e interculturale*, sezione monografica, «RILA», vol. 56, n. 1, pp. 39-178.
- Morbiato, Anna (2015), *Quello che i cinesi non dicono*, in Magda Abbiati e Federico Greselin (a cura di), *Lingua cinese: variazioni sul tema*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, pp. 79-101.

- Morbiato, Anna (2020), *Il Tema in Cinese tra Frase e Testo: Struttura Sintattica, Informativa e del Discorso*, Venezia, Cafoscarina.
- Morbiato, Anna (2021), *Una panoramica degli studi sull'acquisizione di aspetti sintattici e strutture grammaticali del cinese da parte di italofofoni*, in Chiara Romagnoli e Sergio Conti (a cura di), *La lingua cinese in Italia. Studi su didattica e acquisizione*, Roma, RomaTrE-Press, pp. 87-114.
- Morbiato, Anna, Arcodia Giorgio Francesco, Basciano Bianca (2020), *Topic and subject in Chinese and in the languages of Europe: Comparative remarks and implications for Chinese as a second/foreign language teaching*, «Chinese as a Second Language Research», vol. 9, n. 1, pp. 31-66.
- Moreno-Ortiz, Antonio (2024), *Making Sense of Large Social Media Corpora*, Switzerland, Palgrave Macmillan.
- Muysken, Pieter (2000), *Bilingual Speech: A Typology of Code-Mixing*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Nachshoni, Amizur (2025), *Rhythmic Pedagogy: Integrating Rap Music as an Effective Tool for Teaching English as a Foreign Language*, «International Journal for Research Trends in Social Science & Humanities», vol. 3, n. 2, pp. 703-719.
- Pégram, Scooter (2024), *Check the Rhyme y'all; Life as a Shorty Shouldn't be so Rough: How hip-hop songs can be used as pedagogical tools to teach grammar/culture and ease comprehension in a French as a Second Language Classroom*, «Perspectives In Learning», vol. 21, n. 1. DOI: <https://csuepress.columbusstate.edu/pil/vol21/iss1/1>.
- Ren, Siyuan, Feixa Carles (2021), *Being nomadic and overseas rappers. Construction of hybrid identity in Chinese hip-hop scene*, «Cidades, Comunidades e Territórios», Autumn Special Issue (Oct/2021), pp. 160-174.
- Robertson, Roland (1995), *Glocalization: Time-space and homogeneity-heterogeneity*, in Mike Featherstone, Scott Lash e Roland Robertson (eds.), *Global modernities*, London, Sage, pp. 25-44.
- Ross, Andrew S., Westinen, Elina (2024), *Hip-Hop Language and Linguistics*, Oxford «Research Encyclopedia of Linguistics», <https://oxfordre.com/linguistics/view/10.1093/acrefore/9780199384655.001.001/acrefore-9780199384655-e-993> (ultimo accesso 29 agosto 2025).
- Sarkar, Mela, Winer, Lise (2006), *Multilingual codeswitching in Quebec rap: poetry, pragmatics and performativity*, «International Journal of Multilingualism», vol. 3, n. 3, pp. 173-192.
- Scott, Mike (1997), *PC Analysis of Key Words—And Key Key Words*, «System», vol. 25, n. 2, pp. 233-245. [https://doi.org/10.1016/S0346-251X\(97\)00011-0](https://doi.org/10.1016/S0346-251X(97)00011-0)

- Stark, Elisabeth (2022), *Hanging Topics and Frames in the Romance Languages: Syntax, Discourse, Diachrony*, Oxford Research Encyclopedia of Linguistics. Oxford University Press
<https://oxfordre.com/linguistics/view/10.1093/acrefore/9780199384655.001.0001/acrefore-9780199384655-e-652> (ultimo accesso 28 settembre 2025)
- Tang, Hai (2020), *Chinese Hip-Hop: The Use of Diss, and the Representing of Youth Culture*, «Open Journal of Social Sciences», vol. 8, pp. 139-147.
- Tang, Hungting (2024), *Explore the Historical Context of Chinese Hip-hop/Rap Music: Construction of Chinese Blackness Field, Dialect Rap, and “Keepin’ it Real” of Mainstream Official Upsurge*, «Future Human Image», Vol. 21, pp. 57-76.
- Wang, Yue, Sereno, Joan A., Jongman, Allard (2006), *L2 Acquisition and Processing of Mandarin Tones*, in Ping Li, Li Hai Tan, Elizabeth Bates e Ovid J. L. Tzeng (a cura di), *The Handbook of East Asian Psycholinguistics*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 250-256.
- Werner, Valentin (2019), *Assessing hip-hop discourse: Linguistic realness and styling*, «Text & Talk», vol. 39, n. 5, pp. 671-698.
- Yao, Zijin, Li, Ruofan, Hartanto Yuyun (2024), *Chinese Folk Songs Can Facilitate Chinese Language Learning – A Pilot Study*, «Journal of Psycholinguistic Research», vol. 53, n. 72. DOI: <https://doi.org/10.1007/s10936-024-10109-1>

Nota biografica

Yedi Yu è attualmente assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'Università di Bologna e docente del modulo *Italiano per sinofoni* all'interno del corso di *Didattica dell'italiano come L2 per la scuola dell'infanzia e la scuola primaria* presso il Dipartimento di Scienze dell'Educazione dell'Unibo. Ha insegnato esercitazioni di lingua e linguistica cinese presso il Dipartimento LILEC dell'Unibo.

yedi.yu2@unibo.it

Come citare questo articolo

Yu, Yedi (2025), *Dal rap cinese alla classe di cinese LS: analisi corpus-based e proposte didattiche per studenti universitari italiani*, «Scritture Migranti», a cura di Valentina Carbonara, Daniele Comberiati, Chiara Mengozzi, Borbala Samu, n. 19, pp. 259-289.

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.

RAP DU TERRAIN, TERRAIN DE LA LITTÉRATURE

Fanny Taillandier

Le rap est peut-être définissable par son rapport au terrain, au sens géographique et culturel du terme. La langue crée un espace d'invention et de partage.

Mots clés

Rap ; Terrain ; Banlieues ; Épopée contemporaine ; Poétique du réel

RAP ON THE TERRAIN, TERRAIN OF LITERATURE

Rap may be defined by its relationship to the terrain, understood in both a geographical and a cultural sense. Language creates a space of invention and sharing.

Keywords

Rap; Terrain; Banlieues; Contemporary Epic; Poetics of the Real

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/23803>

RAP DU TERRAIN, TERRAIN DE LITTÉRATURE

Fanny Taillandier

Terrain j'te laisse, fini de vendre

Bientôt on entre dans la légende

PNL, *Dans la légende*

<https://on.soundcloud.com/o67bZwyspLIEsxnCiK>

Je vais prendre ici le terme « trap » au sens littéral que lui donne l'argot nord-américain, et qui a donné son nom à la musique, qu'on traduirait en argot francophone par le « terrain ». La musique trap serait un sous-genre du hip-hop spécialement lié au terrain.

Le terrain, c'est l'espace où se fait le commerce de la drogue. C'est donc à la fois l'espace de l'économie, de la concurrence, des équipes et solidarités qui en découlent, et à la fois l'espace de la conscience qui, sous l'emprise de stupéfiants, plane entre le cosmos et l'intimité la plus profonde de la conscience. C'est encore, plus littéralement, l'espace urbain de faubourg ou de banlieue qui accueille le plus souvent le deal, mais aussi, avec lui, l'espace mondial des flux, autoroutes qui les accueillent, containers qui les incarnent, satellites qui les captent.

Je vais suivre ce terrain, espace métaphorique et réel qui lie ensemble les morceaux d'artistes francophones qui accompagnent mon existence. Ils sont tous du hip-hop, pas forcément de la trap au sens strict, mais ils définissent ensemble un terrain.

Frérot, imagine le choc,
la misère passe par le bloc,
la richesse en face de nous,
l'inspi' traîne comme moi sous l'porche
Fight, nique leurs pronostics

Kekra, *Dubai*

https://youtu.be/gEleCdx-PCc?si=z3bTFsg-yzP0M_tZ

Pour parler un peu du contexte de ce terrain – de cette musique, de mon propos – Je suis née en France, en Île-de-France, en banlieue parisienne, à la fin des années 1980. J'ai grandi avec le rap, d'abord NTM, puis Booba, PNL, Kekra, SCH, et dernièrement Ninho, Werenoï et TIF.

En France, le hip hop est le genre musical le plus écouté, et pourtant il reste le support de discours médiatiques et de stéréotypes dénigrants. Musique de sauvages, de pauvres, de brutes, de machos, d'analphabètes... Voire, ce ne serait pas de la musique du tout. Presque depuis sa naissance, et en tout cas depuis la mienne, le rap souffre aussi d'un discours qui dit : c'était mieux avant. En cela, on peut dire qu'il condense aussi toute la « pensée » réactionnaire en France – le fantasme de la décadence et celui de la barbarie.

C'est donc un genre musical massivement diffusé et tout aussi massivement repoussé hors du centre, vers les marges. Tout comme la drogue, d'ailleurs : massivement diffusée et repoussée hors du centre et de ses lumières.

Mais ce qui est intéressant, si on se penche sur sa dimension textuelle, c'est que le hiphop se situe aussi en plein dans les grands enjeux littéraires, tant du point de vue des thèmes que de la narration ou du vocabulaire.

Les caillera influencent Paname, Paname influence le
monde.

Medine, *C'est nous le grand Paris*

<https://youtu.be/6sfVkJZYIyik?si=3hNNljSt9LPdGh6>

Le rap du terrain, c'est forcément une forme de chant narrative, et cette forme est volontiers épique : l'épopée, c'est chanter la solidarité d'un peuple sur un territoire.

Cela a contribué, dès le début, à me faire plonger dans le hip-hop, en tant que banlieusarde. Le Paris du rap, c'est le Grand Paris, comme le dira vingt ans plus tard Médine. A l'époque de mon enfance, pas de grand Paris – pour autant, les rappeurs dessinent une carte de la ville qui passe par les stations de RER que je connais, et non par les monuments qu'on visite à l'école. C'est la même carte que la mienne, quelqu'un s'adresse à moi. Cette appartenance qui soude entre eux des quartiers, des communes, me donne pour la première fois l'impression d'appartenir, moi qui, étant de banlieue, ne suis de nulle part – finalement c'est quelque part, me disaient le Saïan Supa Crew, Sniper, le Secteur Ä.

La banlieue, espace relégué et indistinct, devient un centre. C'est parce que l'épopée est convoquée que la nation banlieusarde peut exister. « C'est nous le Grand Paris », chantent les huit rappeurs réunis par Médine en 2017.

Le terrain c'est aussi, du point de vue épique, l'espace à défendre. La solidarité du groupe est partout rappelée, et les valeurs du sang et de l'honneur reprennent le devant de la scène. Le rap rejoint la fonction primaire de la littérature narrative, l'épopée, qui a pour but de souder le groupe autour de souvenirs et de valeurs communes.

Les vainqueurs l'écrivent, les vaincus racontent

l'histoire

Booba, *92i Veyron*

https://youtu.be/bwvLqIybS3Q?si=4n6GK-AbMQ6_zgil

Or dans la France contemporaine, le récit sur le pays est encore souvent, voire tout le temps, capturé par une poignée de vainqueurs, ceux à qui on donne suffisamment de légitimité pour écrire l'histoire – une histoire qui fait fi de beaucoup de choses, par exemple le multilinguisme de l'Hexagone jusqu'à 1914 au moins, la place des peuples colonisés dans la réussite économique du pays, avant et après la fin de l'empire français, la violence perpétuelle de l'aménagement du territoire sur les habitants pauvres...

La citation de Booba qui ouvre mon roman *Farouches* parle exactement de ça : le rap est l'espace des voix inaudibles dans la Grande Histoire. C'est aussi ce que je cherche à travailler dans mes textes.

Les miens ont pris la mer, quand y a la houle, ils cannent
Et moi, j'dois chanter ma haine comme un hooligan
Hey, j'ferais pas ça toute ma life,
je prendrai le flouze la maille,
je reviendrai chez mama, mama hey
Tif, *Demain c'est B3id*
<https://youtu.be/7BqK1bMsxn0?si=9j2R9IYL8CWWD3tF>

Le rap est aussi, plus souvent qu'on en le croit, une forme de chant élysiaque. Elle parle des proches disparus, des liens familiaux, du souvenir, de la solitude. Elle prend en charge, par le texte, les émotions de la tristesse, de la nostalgie et de l'isolement ; celles de l'amour filial, de la trahison et de la haine.

Mais là où la variété concentre ses chansons sur l'amour romantique, le rap est le domaine de l'expression lyrique, du moi en tension entre une vie personnelle et un monde hostile, concurrentiel, violent et sans pitié – le terrain, ou, en d'autres termes, le monde capitaliste. C'est dire aussi que sous ses airs de jouer avec les codes du gangstérisme, le rap de terrain replace l'individu sur un échiquier collectif, économique – politique. Les affects individuels sont reliés à leurs causes collectives.

Chaud comme l'Etna,
J'sors d'un fourgon noir à l'aube
J'tiens deux Beretta
420 par seconde
J'meurs pour chaque membre,
chaque membre meurt pour moi
SCH, *Mafia*

<https://youtu.be/8I2-50ELUBY?si=faYnBpYeDjyQIBZ->

Tissant les thématiques ensemble, laissant les morceaux se répondre, entre artistes par citation, ou au sein d'une même œuvre, le rap ouvre la porte à un univers fictionnel entier, fait de références, de connivences et d'intertextes. C'est évidemment le cas de l'univers de PNL, qui, en convoquant de manière répétée Mowgli, Simba ou Namek, la planète de Dragon Ball Z, crée un genre de post-fiction où tous les univers narratifs convoqués en créent un nouveau, mais encore plus, de la triologie JVLIVS de SCH, qui joue d'une métaphore structurante, répétée, de la mafia italienne comme double fictif de l'univers pourtant bien français dépeint par le rappeur marseillais. La narration présente dans le rap devient une fiction à part entière. Un roman en musique. Et le terrain accueille les mythes des générations précédentes.

Juste du teh et des feuilles

Et j'traîne seul sur Paname

PNL, *Sur Paname*

<https://on.soundcloud.com/XwjftKKR8pWpRI6ZeE>

Le terrain est excentré, lointain, caché. Il demande d'arpenter et d'accepter de se perdre. Et le rap a donné dans la musique la place à l'errance urbaine. S'adaptant aux modes d'écoute contemporain, le rap a su passer à une scansion plus mélodique, plus ambiante. Il m'accompagne dans mes dérives et parle, comme je cherche à le faire dans mon écriture, des espaces relégués ou déconsidérés de la grande ville post-industrielle, si peu représentés, et qui en sont pourtant le plus commun paysage.

J'la raconte encore,
car j'la vis encore
au plus profond de moi,
ça résonne hardcore
Ninho et Niska, *Guitares*

<https://youtu.be/5NNYyVz74Ec?si=GcNMf0o2X0fkuaaM>

Si le rap irrigue mes textes, c'est ainsi comme un hommage. Quelque part, il est le trait d'union entre les fictions que j'invente et moi-même – il nous donne un terrain commun, tant épique qu'élégiaque, irrigué de références, plein d'espaces interlopes. Le terrain de la littérature.

Biographie

Fanny Taillandier est écrivaine. Agrégée de lettres, elle a enseigné dans l'académie de Créteil et collabore à la revue *Mouvement*, où elle tient la chronique *Cut-Up Nation* puis *C'est quoi les dièzes*. Son travail explore les formes contemporaines du récit à la croisée de la littérature, de l'enquête critique et des pratiques culturelles populaires. Autrice de *Les Confessions du monstre* (2013), *Les États et Empires du lotissement Grand Siècle* (2016, plusieurs prix), *Par les écrans du monde* (2018) et *Farouches* (2021), elle s'intéresse également aux paysages transformés par l'histoire humaine, comme dans *Delta* (2022), consacré au delta du Rhône. Elle a publié de nombreux textes sur les musiques urbaines et le rap, analysant ces formes comme des terrains d'expérimentation politique, sociale et littéraire, au cœur des imaginaires contemporains.

ftaillandier@gmx.fr

Comment citer cet article

Taillandier, Fanny (2025), *Rap du terrain, terrain de la littérature*, «Scrittura Migranti», a cura di Valentina Carbonara, Daniele Comberiati, Chiara Mengozzi, Borbala Samu, n. 19, pp. 291-300.

Information sur le droit d'auteur

La revue adopte une politique d'« open access » pour l'ensemble de ses contenus. En soumettant un article à la revue, l'auteur accepte implicitement sa publication sous licence Creative Commons Attribution – Partage dans les mêmes conditions 4.0 International (CC BY-SA 4.0). Cette licence autorise toute personne à télécharger, réutiliser, réimprimer, modifier, distribuer et/ou copier les contributions, à condition que les œuvres soient correctement attribuées à leurs auteurs. Aucune autorisation supplémentaire de la part des auteurs ou de la rédaction de la revue n'est requise ; il est toutefois aimablement demandé d'informer la rédaction de tout réemploi des articles. Les auteurs publiant dans cette revue conservent l'intégralité de leurs droits d'auteur.

REMO CESERANI

UN'IDEA DIVERSA DELL'EUROPA

OTTO SAGGI SULL'IDENTITÀ TRANSNAZIONALE EUROPEA

Macerata, Quodlibet, 2024, 160 pp.

Alice Nardo

Un'idea diversa dell'Europa di Remo Ceserani (1933-2016), pubblicata nel 2024 dalla casa editrice Quodlibet, è un'opera che si configura come un'analisi profonda e sfaccettata delle dinamiche storiche, culturali e identitarie che hanno forgiato il concetto di Europa nel corso dei secoli, cercando al contempo di coglierne le trasformazioni e le sfide del presente. L'autore, con la sua lucidità e capacità di sintesi, ci offre una riflessione articolata sul ruolo della poesia europea nella contemporaneità, in un contesto in cui le tradizionali definizioni di cultura e identità sembrano sfumare, lasciando spazio a nuove e complesse realtà. Ceserani si interroga su quale sia il posto della poesia nell'Europa di oggi, caratterizzata da una pluralità di voci, tradizioni e influenze culturali che non sono più facilmente catalogabili in schemi rigidi e univoci.

Un punto centrale dell'opera è l'approccio alternativo che l'autore propone per interpretare l'Europa. Lontano dalle visioni tradizionali e troppo spesso semplificate, Ceserani suggerisce una riflessione che vada oltre le divisioni politiche ed economiche del continente, ponendo l'accento sulla necessità di un superamento degli stereotipi nazionalistici e sulla valorizzazione delle culture locali come veicolo di scambio e di arricchimento reciproco. Pertanto, a seguito di un *excursus* sulla post-modernità, sul declino delle avanguardie, sul ruolo ormai desueto del poeta civile e sul rapporto tra poesia e mezzi di comunicazione di massa, l'autore offre degli approcci critici alternativi alle visioni convenzionali sull'Europa per far fronte a un sistema sfaccettato e transnazionale in cui l'arricchimento e lo scambio culturali e

sociali possano predominare attraverso la costruzione di nuovi linguaggi. Appoggiandosi alle idee di Denis de Rougemont sul federalismo europeo e di Jürgen Habermas sulla cosiddetta «comunità di cittadini» fondata sul contratto costituzionale e sulla condivisione, Ceserani cerca di tracciare una mappatura storico-letteraria dell'Europa con lo scopo di definirne i confini non come barriere invalicabili, ma come limiti che lasciano spazio aperto a «un'Europa delle differenze e del multiculturalismo». Tale approccio critico è di grande attualità e consente di riflettere sull'identità europea in modo non statico, ma dinamico e inclusivo. Non si tratta di una mera rievocazione storica, ma di un'esplorazione che invita a ripensare l'Europa alla luce delle sfide globali, sociali e culturali che affrontiamo oggi.

Il pensiero dell'autore, pur scandagliando tematiche profondamente attuali e complesse, si distingue per uno stile chiaro e accessibile, rendendo questo libro piacevole e stimolante per un ampio pubblico di lettori. Ceserani riesce a trattare questioni delicate e articolate senza mai perdere di vista la comprensibilità, con un approccio che invita alla riflessione e al dibattito. Si tratta di un'opera imprescindibile per chiunque desideri approfondire le trasformazioni in corso nel nostro continente, poiché non si limita ad analizzare il passato, ma offre gli strumenti per comprendere le direzioni future, oltrepassando ogni dimensione politica ed economica ed offrendo, al contrario, un approccio critico, a tratti tecnico a tratti narrativo, fondato sulla storia e la letteratura. In questo modo, il libro non si limita a fornire risposte, ma stimola nuove domande e riflessioni sul nostro ruolo all'interno di un'Europa sempre più complessa e interconnessa.

Nota biografica

Alice Nardo è dottoranda in Études Italiennes presso l'École Doctorale 58 dell'Université Paul-Valéry Montpellier 3, sotto la direzione del Prof. Flaviano Pisanelli, e lettrice di lingua italiana presso la medesima università. Le sue ricerche vertono sull'opera di Pier Paolo Pasolini, con particolare attenzione alla funzione dell'allegoria nelle produzioni dell'ultimo periodo. Ha partecipato a numerose Journées d'Études e convegni internazionali, intervenendo su questioni relative alla poetica, all'estetica e alla dimensione politico-ideologica di Pasolini.

alice.nardo@univ-montp3.fr

Come citare questo articolo

Alice Nardo (2025), "Remo Ceserani, *Un'idea diversa dell'Europa*", «Scritture Migranti», a cura di Valentina Carbonara, Daniele Comberiati, Chiara Mengozzi, Borbala Samu, n. 19, pp. 301-304.

<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/23804>

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.

GABRIEL SEROUSSI

LA PERIFERIA VI GUARDA CON ODIO: COME NASCE LA FOBIA DEI MARANZA

Milano, Agenzia X, 2025, 217 pp.

Chiara Simone

La periferia vi guarda con odio: come nasce la fobia dei maranza è il frutto di un'approfondita analisi socioculturale del fenomeno dei maranza che l'autore, il giornalista freelance Gabriel Seroussi, compie tra la primavera del 2024 e l'estate del 2025. Avvalendosi di molteplici dialoghi con personalità della scena musicale italiana, attiviste e professoressse universitarie, l'autore prova a leggere questo fenomeno attraverso la musica rap e trap, linguaggi principalmente giovanili fitti di richiami culturali transnazionali (ad esempio, alle sonorità e alla lingua araba, parlata da molti artisti figli di immigrate nordafricane, oppure al rap francese e statunitense). Il risultato è un libro tanto urgente quanto complesso, orizzontale e polifonico, lontano da ogni accondiscendenza e stereotipia. Seroussi osserva come «la figura del maranza incarna due delle categorie sociali più temute dalla maggior parte degli italiani: i giovani e le persone non bianche» (38, edizione Kindle), restituendoci il ritratto di un'Italia dalle istituzioni, dalla politica e dai media estremamente sordi (ma più spesso apertamente ostili) ai cambiamenti demografici e culturali che hanno investito il paese negli ultimi trent'anni. Se è vero che l'intersecarsi di dinamiche di marginalità urbana con i percorsi e le scelte di vita individuale rendono molto difficile tracciare un quadro generale dei giovani abitanti delle periferie italiane senza scadere nel pregiudizio o nella discriminazione, è anche vero che il termine maranza ha catturato l'attenzione mediatica nazionale per il prototipo a cui ha dato risalto:

Con questa parola, infatti, si identifica una persona giovane, di sesso maschile, solitamente cresciuta in periferia, che ostenta atteggiamenti "di strada", ascolta musica rap e indossa capi d'abbigliamento e accessori appariscenti, legati al mondo dello streetwear. Spesso, ma non necessariamente, il maranza ha origini nordafricane o proviene, comunque, da una comunità razzializzata (12-13, edizione Kindle).

Gabriel Seroussi si era già confrontato con le questioni della trap e del fenomeno maranza in una serie di articoli apparsi su *Lucy. Sulla cultura* (“Simba La Rue. La rivincita dei maranza”, 27 gennaio 2025) e su *Rivista Studio* (“La verità, vi prego, sui maranza”, 21 maggio 2024); tuttavia, *La periferia vi guarda con odio* è uno studio più maturo e ricco nel suo alternare capitoli dedicati all’analisi socioculturale, musicale e linguistica a capitoli composti da interviste più o meno informali a personalità italiane e non provenienti dal mondo della musica o dell’industria discografica, dell’attivismo laico e religioso o ancora del panorama accademico. Il libro conta diciannove capitoli, a cui si aggiunge una prefazione a firma dello street artist Mosa One, dove viene evidenziata, tra le altre cose, la possibilità di sfruttare la popolarità del termine maranza per riappropriarsi con orgoglio di un’identità proletaria e/o afrodiscendente.

Dopo l’introduzione al volume, in cui Seroussi ribadisce l’urgenza di un cambiamento culturale in un’Italia piagata dall’aumento della violenza razziale e dall’inasprirsi delle politiche securitarie e repressive, il capitolo *Dare un nome a una paura: Maranza* ricostruisce l’origine del termine, diffuso in alcuni brani del rapper Jovanotti nell’ormai lontano 1989 e indicante, all’epoca, un giovane dall’atteggiamento sfrontato, irriverente e disimpegnato rispetto alle questioni sociali e culturali. L’autore individua poi il periodo della pandemia da Covid-19 come l’incubatrice di una serie di fenomeni social che danno vita a una rinnovata circolazione della parola maranza, stavolta indice di una nuova marginalità razziale e di classe insieme. Secondo l’autore, dal 2020 il termine avrebbe iniziato a diffondersi in modo virale, dapprima su Twitch e poi su TikTok. In questo passaggio, una risemantizzazione legata alla congiuntura storico-sociale (e a una percezione allarmistica dei mutamenti demografici in corso) ne ha progressivamente spostato l’uso verso la designazione di ragazzi provenienti da contesti sociali marginali, spesso, ma non esclusivamente, figli di famiglie immigrate, in particolare di origine nordafricana. Il termine richiama inoltre specifici riferimenti culturali, come l’ascolto della musica rap e l’adozione di uno stile di abbigliamento riconducibile allo

streetwear europeo, caratterizzato ad esempio da tute di marca, scarpe modello Nike TN e borselli a tracolla.

Tra i capitoli “collaborativi” del saggio spiccano quelli dedicati alle realtà multiculturali della musica trap delle grandi città e periferie del nord Italia; la modalità dell’intervista e della frequentazione accompagnata e commentata di luoghi ed eventi chiave per la vita di quartiere permettono di avvicinare quelle dinamiche sociali e culturali raccontate dai media quasi sempre dall’esterno e senza una misurazione della percezione di chi tali realtà le vive quotidianamente sulla propria pelle. Ad esempio, il capitolo *Genovese e arabo*, in collaborazione con Helmi Sa7bi e Sayf, offre uno sguardo tanto sulle abitudini di vita quanto sulle sperimentazioni musicali condotte da alcuni giovanissimi talenti della scena genovese; in *Torino città migrante*, da una discussione con Ensi e Sem emerge il parallelismo tra razzismo xenofobo (più recente) e antimeridionalismo (figlio delle migrazioni interne del secolo scorso) come due istanze alla base delle dinamiche di emarginazione e ghettizzazione delle fasce sociali meno abbienti nelle metropoli settentrionali.

In altre sezioni del saggio sono i luoghi della (contro)cultura, assieme alle persone che li abitano, a divenire il fulcro dell’analisi dell’autore. In *Fare rap è fare politica* Seroussi visita il Centro Sociale Cantiere (attivo a San Siro, Milano, sin dal 2001) in compagnia dell’attivista Selam che, assieme ad altri volontari, ha aiutato a costruire consapevolezza e relazioni politiche nel quartiere attraverso la musica hip hop, il writing e il freestyle, rendendo il Cantiere un luogo di riferimento per il rap milanese e italiano *in toto* sin dalla metà degli anni duemila. Il capitolo *Non esistono ragazzi cattivi* prende invece il nome dall’Onlus Kayros, un progetto nato nel 2000 a Lambrate, Milano, con lo scopo di accogliere in comunità residenziali giovani fino ai venticinque anni con procedimenti penali a carico. L’iniziativa, intrapresa e portata avanti da don Claudio (attualmente cappellano dell’Istituto Penale Minorile Beccaria) ha creato un contesto sicuro e familiare per sostenere la rieducazione e il reinserimento sociale di tantissimi giovani provenienti da contesti marginali, spesso razzializzati. Tra le figure della scena musicale passate da Kayros, anche due celebri rapper della scena italiana attuale come Simba La Rue e Baby Gang, frequentemente

associati all'estetica e alla cultura maranza. Come dimostrano questi capitoli, l'autore è attento, pur nell'eterogeneità dei discorsi, a non perdere mai di vista lo scopo del saggio, quello di smontare una narrazione superficiale e strumentale di una fetta della popolazione italiana al tempo stesso sempre più rilevante numericamente (e, come dimostra il successo degli artisti trap e rap contemporanei, anche culturalmente) e sempre più "mostrificata". Proprio di mostrificazione parla Seroussi con il professor Paolo Grassi nel capitolo intitolato *La mostrificazione di San Siro*, dedicato alle trasformazioni urbanistiche ed etnografiche del quartiere milanese, vittima di «un ciclo di violenza istituzionale che involontariamente ha finito per alimentare l'emersione di subculture urbane capaci di riappropriarsi di quello stigma, trasformandolo in una fonte di identità, orgoglio e appartenenza» (57, Edizione Kindle). La riappropriazione di una sottocultura strumentalizzata e incompresa passa, assieme alla musica, attraverso l'estetica, come rilevato nel dialogo con lo stilista Peter Wassili nel capitolo *Vestire maranza*; qui si sottolinea soprattutto l'influenza culturale che il rap francese ha esercitato sulla scena trap italiana, dove spiccano ragazze e ragazzi di seconda generazione, soprattutto nordafricani e più aperti ad una realtà intrinsecamente multilingue e multiculturale.

Se in alcuni capitoli si osserva empiricamente come sia mutato il contesto produttivo e ricettivo della musica rap realizzata da artisti di seconda generazione negli ultimi trent'anni (*Avanti Ghali, dopo Ghali e Non è un paese per rapper* con Amir Issaa), in *La parola ai fan. Un'analisi statistica sul rap italiano* Seroussi riporta i risultati del questionario da lui condotto tra aprile e maggio 2025 e intitolato "Rap Italiano Next Gen", dimostrando che esiste, statisticamente, una discreta consapevolezza della connessione tra musica trap e identità sociale e politica sia degli artisti che del pubblico che di questa musica ha fatto una bandiera di identificazione e riscatto. Uno degli aspetti più interessanti che viene fuori dall'analisi è la sottorappresentazione del pubblico e delle artiste donne sulla scena trap italiana; dato che sembra confermato dalla presenza, tra gli artisti intervistati, di due sole rapper: Linda e LaHasna, di origini rispettivamente ivoriane e marocchine, le quali evidenziano quanto «sono state costrette a scontrarsi con stereotipi e dinamiche di

mercato difficili da scalfire» (p.192 Edizione Kindle), sebbene il successo nazionale di un'artista come Anna dimostri che le cose stanno lentamente cambiando anche in Italia per quanto riguarda il pubblico della generazione Alpha (i nati dopo il 2010).

La conclusione del saggio ritorna circolarmente sul problema della costruzione mediatica dei maranza, senza tuttavia offrire alcuna rapida risposta o soluzione ad un problema insieme culturale e percettivo, al quale non hanno giovato e non giovano tutt'ora le narrazioni xenofobe e allarmistiche portate avanti da larga parte della politica italiana. È proprio questo problema che il titolo stesso del libro vuole icasticamente presentare, come spiega Seroussi nel capitolo conclusivo. Il titolo infatti riprende un graffito fatto a Milano nel 2014, in occasione di un corteo contro gli sfratti previsti per l'Expo. Questa scritta, inizialmente comparsa presso la fermata della metro Missori, è successivamente diventata un'opera d'arte grazie all'artista Amir Fathi e non evoca, ci spiega l'autore, un odio cieco o una violenza gratuita che muove dalla periferia verso di "noi". È uno slogan, quello del titolo, che restituisce al lettore l'idea che esiste una fobia (dunque una paura irrazionale) nei confronti della periferia, che si vuole abitata da categorie di persone costruite da uno sguardo distorto e "da lontano, pertanto mai avvicinate, ascoltate o comprese. Il saggio di Seroussi, irrequieto mosaico di interviste e osservazioni dirette, si configura in questo senso come vero antidoto alla paura, invitandoci continuamente alla permeabilizzazione del nostro orizzonte culturale.

Nota biografica

Chiara Simone è dottoranda all'Università Carolina di Praga, dove studia le narrazioni grafiche nell'era dell'Antropocene e tiene un corso sul *graphic novel*. Ha pubblicato articoli su riviste scientifiche italiane e internazionali ed è membro del gruppo di ricerca "Osservatorio sul romanzo contemporaneo". È anche redattrice della rivista «Aura. Rivista di Letteratura e Storia delle idee». I suoi principali interessi di ricerca includono l'ecocritica, la teoria letteraria, gli studi sui fumetti, il postumanesimo e la critica del capitalismo.

chiara.simone@ff.cuni.cz

Come citare questo articolo

Simone, Chiara (2025), "Gabriel Seroussi, *La periferia vi guarda con odio: come nasce la fobia dei maranzà*", «Scritture Migranti», a cura di Valentina Carbonara, Daniele Comberiati, Chiara Mengozzi, Borbala Samu, n. 19, pp. 305-310.

<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/23805>

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.

ANDREA BERTOLUCCI
GUERRA ALLA TRAP. LE PAROLE CHE FANNO PAURA

Roma, Arcana Edizioni, 2025, 120 pp.

Carmela Viscardi

Guerra alla trap. Le parole che fanno paura, ultimo libro di Andrea Bertolucci, giornalista tra i maggiori esperti in Italia di cultura trap e hip hop, è un saggio che si pone l'obiettivo di indagare la trap non solo nella sua dimensione sonora, ma come un "prisma" attraverso il quale leggere ed analizzare le dinamiche di marginalità urbana e sociale. Attraverso una dettagliata ricostruzione della storia della cultura hip hop e della trap, l'autore evidenzia come il «blocco» – lo spazio urbano cementificato, spesso vissuto come una prigione – sia stato trasfigurato dai rapper in un palcoscenico di autodeterminazione. La trap emerge, infatti, come una forma di "cinema di strada", che costringe l'ascoltatore a guardare dentro luoghi spogli e difficili, nei quali la parola diventa l'unico strumento per negoziare un'identità multietnica e transmediale.

Bertolucci divide il suo testo in sette capitoli, introdotti dalla prefazione di Enzo Mazza, CEO di FIMI, la Federazione dell'Industria Musicale Italiana; tale prefazione risulta di fondamentale importanza per il lettore, poiché riesce a fornire i primi spunti interpretativi: si comprende fin da subito come, ad esempio, "la guerra" citata nel titolo non sia solo quella dei tribunali o dei decreti sicurezza, quanto piuttosto uno scontro di civiltà tra chi detiene il potere narrativo (gli adulti/le istituzioni) e chi lo subisce (i giovani/le periferie).

Il saggio, nel tracciare la storia della trap dagli albori ad oggi, guida il lettore verso un'attenta riflessione sui meccanismi di lotta insiti nel suo sviluppo, senza riferirsi esclusivamente alla dimensione repressiva e giudiziaria, ma evocando un conflitto culturale profondo e persistente, da indagare attraverso la lente sociologica.

Come sottolinea Enzo Mazza nella prefazione, la storia della musica è costellata di paure sociali che individuano nelle nuove espressioni artistiche – dal

rock al punk, fino alla trap – un potenziale nemico; in questa prospettiva, la trap diventa il riflesso di una società che le istituzioni non sanno gestire: non è la musica a creare il degrado, ma è la musica a fotografare un “male” preesistente. La guerra, dunque, si manifesta proprio nello scollamento tra una generazione adulta che richiede alla cultura messaggi rassicuranti e una generazione giovane che utilizza linguaggi crudi ed espliciti per rivendicare la propria esistenza.

Nel capitolo introduttivo, intitolato *La guerra (in)civile americana*, l'attenzione di Bertolucci è rivolta alla genesi del fenomeno in questione: l'autore rintraccia le radici del genere ad Atlanta, in Georgia, in un contesto di estrema marginalità; nello specifico, la trap nasce nelle *trap house*, abitazioni anguste e abbandonate, destinate allo spaccio. In luoghi simili la musica fungeva da *kitchen gospel*, espressione metaforica coniata dall'autore per indicare come la trap sia stata percepita in prima istanza quale racconto di sopravvivenza economica (il paragone è con il gospel e i *work songs* degli schiavi afroamericani nelle piantagioni, che servivano per narrare la sofferenza e la speranza di liberazione; allo stesso modo il *kitchen gospel* narrava la quotidianità all'interno delle case dello spaccio).

Bertolucci spiega come le grandi organizzazioni criminali abbiano dapprima monopolizzato l'intera questione, per poi cedere il passo a gang locali. La *street credibility* non è più solo un vanto, ma una “religione identitaria” necessaria per negoziare il proprio status in un ambiente che non offre altre forme di capitale sociale.

Nei capitoli successivi si analizza come la geografia criminale e la musica si siano evolute di pari passo, trasformando il controllo del territorio in una moneta di scambio culturale. La transizione descritta dall'autore avviene attraverso due fasi principali che ridefiniscono il concetto di identità periferica. La prima è segnata dall'ascesa di due grandi organizzazioni criminali, i Crips e i Bloods di Los Angeles, nate alla fine degli anni Sessanta con scopo di protezione comunitaria e politica in un'America segregazionista. Tuttavia, col tempo, esse hanno alimentato una simbologia cromatica e gestuale (il blu per i Crips, il rosso per i Bloods) che è divenuta parte integrante dell'estetica hip hop e che ha spinto i rapper a cercare

un'affiliazione con queste gang per ottenere difesa e alimentare la propria *street credibility*. Le gang, in cambio, ottenevano una narrazione celebrativa e un palcoscenico mediatico globale attraverso i videoclip e i testi degli artisti.

Con l'avvento della trap e della drill, Bertolucci osserva un mutamento cruciale: le grandi gerarchie rigide si sono disgregate a favore di un modello iper-locale e fluido: non esiste più un'unica gang centrale, ma una moltitudine di sottogruppi legati al singolo quartiere o addirittura alla singola via.

In un contesto di abbandono istituzionale, la *street credibility* cessa di essere un semplice vanto artistico e diventa una necessità di sopravvivenza; tale evoluzione è stata percepita come problematica, siccome ha condotto ad una fusione pericolosa tra l'identità artistica e quella criminale: gli artisti devono rimanere fedeli a un'immagine di veridicità (*realness*) negoziata con il pubblico, motivo per cui chi non vive una vita criminale spesso finisce per doverla millantare per non perdere di credibilità.

Il sesto capitolo del saggio rappresenta il fulcro dell'analisi, poiché si sofferma sul caso emblematico della Francia come laboratorio europeo in cui la frattura tra centro e periferia, in accordo alle dinamiche dello sviluppo del genere musicale della trap, è decisamente più netta e profonda.

L'autore ricostruisce la tensione storica tra le istituzioni e la scena rap/trap nata nelle *banlieues*; cita le politiche di "tolleranza zero" e le dichiarazioni di figure come Nicolas Sarkozy, che definiva i residenti delle periferie «racaille» (feccia). In questo contesto, Bertolucci dimostra come la trap sia divenuta l'unica forma di narrazione possibile per i figli delle ex colonie, residenti in quartieri-ghetto che lo Stato ha tentato di rendere invisibili. La musica qui è politica per necessità: ogni verso in *verlan* (dal francese «l'envers», lo slang che inverte le sillabe delle parole) è un atto di riappropriazione linguistica contro un sistema che esclude chi non si omologa, rivelando le crepe del modello assimilazionista promosso dalla politica francese.

In conclusione, *Guerra alla trap* di Bertolucci non è soltanto una disamina della storia della trap, ma un'indagine necessaria sulle nuove geografie dell'identità

europea. Il saggio dimostra come la narrazione delle periferie abbia smesso di essere un fenomeno marginale per farsi carico di una potente occupazione, reale e simbolica, del “centro”.

Uno degli esempi più significativi citati dall'autore è quello dei PNL e del loro iconico video girato sulla cima della Torre Eiffel: in questo gesto, il monumento che rappresenta l'identità nazionale francese e il centro per eccellenza viene letteralmente scalato e conquistato da due artisti figli della *banlieue*. Tale atto non è solo una performance estetica, ma un ribaltamento dei rapporti di forza: la periferia non chiede più il permesso per entrare nel centro, ma lo occupa, trasformando il simbolo del potere istituzionale in una *trap house* globale. È la dimostrazione plastica di come lo spazio della marginalità si sia trasformato in un centro narrativo autonomo.

Altrettanto rilevante per la questione dell'ibridismo culturale è l'analisi che Bertolucci dedica all'Afro-trap; il sottogenere rappresenta la sintesi perfetta tra l'identità migrante e la cultura urbana contemporanea: qui i ritmi delle radici africane (dal Senegal al Maghreb) si fondono con le sonorità elettroniche europee. In questo interstizio la trap diviene un promettente territorio di negoziazione dove il linguaggio e il ritmo superano i confini nazionali, creando un prodotto musicale che è al contempo locale e transnazionale.

Il volume di Bertolucci dimostra che la «guerra alla trap» è, in ultima istanza, una reazione alla prepotente emersione di un'identità multietnica che rivendica nuovi spazi di cittadinanza. Nello scenario delineato, la trap agisce come un catalizzatore identitario capace di ribaltare il destino della periferia: il blocco, citato all'inizio, cessa di essere un perimetro di esclusione per trasformarsi nel baricentro di una nuova e dirompente narrazione globale.

Nota biografica

Carmela Viscardi è dottoranda in Letterature comparate presso l'Università degli Studi Internazionali di Roma e cultrice della materia nella medesima disciplina presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II, ateneo nel quale ha conseguito la laurea in Filologia Moderna nel 2024.

È membro del gruppo di ricerca “Dopo il primato”, afferente all'Osservatorio sul romanzo contemporaneo, progetto triennale di ricognizione sulla narrativa del terzo millennio. Ha trascorso un periodo di studi presso Nantes Université, in Francia, ed è attualmente all'Università Carolina di Praga in qualità di Visting PhD Researcher. Si occupa di translinguismo, letterature delle migrazioni e urban studies.

c.viscardi@studenti.unint.eu

Come citare questo articolo

Viscardi, Carmela (2025), “Andrea Bertolucci, *Guerra alla trap. Le parole che fanno paura*”, «Scritture Migranti», a cura di Valentina Carbonara, Daniele Comberiati, Chiara Mengozzi, Borbala Samu, n. 19, pp. 311-315.

<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/23806>

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.

ELONA ALIKO, DANIELA BARTOLINI, NATALIA CANGI, GAIA
COLOMBO, LOREDANA DAMIAN, SARA GATTESCHI, ALESSANDRO
TRIULZI (A CURA DI)

SONO UNA VOCE. STORIE MIGRANTI

Milano, Terre di mezzo, 2025, 400pp.

Yedi Yu

Sono una voce raccoglie il nono volume dei racconti finalisti del concorso DiMMi, Diari Multimediali Migranti. Le voci dei diciotto vincitori, originari di Brasile (1¹), Cina (2), Burkina Faso (3), Afghanistan (4, 13), Perù (5), Egitto (6, 10), Marocco (6, 9), Albania (7, 8, 12), Bulgaria (11), Eritrea (14), Nigeria (15), Gambia (16), Romania (17, 18), trascinano il lettore dentro un “pensatoio” che permette di rivivere i loro ricordi ancora vivi di percorsi migratori.

Percorsi brevi o lunghi, lisci o a zig-zag, tranquilli o pericolosi; dentro furgoni, sotto camion o su gommoni: insieme disegnano un quadro di superdiversità migratoria, caratterizzato da traiettorie complesse e non lineari, motivazioni molteplici, identità di genere differenti, generazioni diverse e background personali e familiari eterogenei.

Lungo i diversi itinerari, gli autori diventano guide che accompagnano i lettori dentro la sofferenza del lato oscuro dell’umanità: razzismo, indifferenza, disprezzo e pregiudizi; e li orientano verso la vittoria sulla violenza, sull’ingiustizia, sullo smarrimento e sulla disperazione, grazie alla solidarietà dei connazionali, all’affetto della famiglia, all’aiuto di amici e sconosciuti e alla gentilezza di chi sa accogliere.

Questi frammenti autobiografici prendono voce in diverse varietà dell’italiano, non solo sul piano diafasico — dall’estremo colloquiale al registro letterario — ma anche su quello diamesico: dalla scrittura alle pagine tradotte e all’oralità trascritta, fino al QR code che permette l’ascolto. La “supervarietà” dell’italiano vive anche nella creolizzazione tra parole italiane e lingue d’origine, negli “errori” grammaticali

¹ La numerazione corrisponde all’ordine dei racconti nel volume.

o lessicali e nell'uso delle metafore connotate dalle culture straniere: elementi che, insieme, alimentano la vitalità e l'espressività della scrittura, qualità tanto più preziose nell'epoca dell'IA.

Le voci super-diverse a tratti esitano e si interrogano: “Quante cose mi sarei potuta risparmiare se non fossi stata ‘diversa?’” (p. 55); “È forse un errore il colore della pelle, amare una persona di religione diversa o il Dio a cui scegliamo di credere?” (p. 235).

A volte si fanno impotenti, con un filo di rancore: “mi fece capire che essere cinese in quel luogo era un crimine” (p. 58); “Io parlavo la loro stessa lingua e tra noi vi era l'abisso” (p. 324); “I primi anni sono stati come una gabbia, specialmente a scuola, io ero l'essere estraneo rinchiuso [...]” (p. 380).

Altrove diventano risolte: “nulla è impossibile perché tutto quello che è concepibile dalla mente umana, è realizzabile per l'essere umano” (p. 115); “Tu devi rischiare [...] Tu ti devi nascondere sotto il camion, lì può succedere di tutto” (p. 133); “anch'io sono un essere umano e ho diritto di vivere, io sono una donna” (p. 315).

E, talvolta, esplode anche qualche parolaccia.

Le voci che oggi ascoltiamo sono voci che un tempo si sono smarrite e hanno subito anni di silenzio:

Ho perso la mia voce. Questo luogo non ha niente di normale, “Italia, Italia”. “Ma è questo il suo significato?” Luogo dove la tua voce scompare e le tue orecchie vengono tappate... (p. 165)

Quando tornano, spesso vengono appiattite negli orecchi degli altri: esperienze ricche, identità costruite e personalità individuali ridotte a etichette — nazionalità, accento e colore della pelle.

Eppure non tutti hanno una voce. Proprio per questo gli autori hanno voluto condividere le proprie storie:

per far risuonare in qualche cuore, come un tamburo, la voce — talvolta nient'altro che assordante silenzio — di chi voce non ha, nella speranza che le vibrazioni si diffondano come increspature nell'acqua facendo vibrare, a loro volta, le corde di altri cuori e risvegliano

tutt'intorno la consapevolezza che tutti siamo uno con gli altri, con il mondo, con la vita...
(p. 366)

Storie d'infanzia, d'amore, di guerre attraversate; storie di clandestini, di rifugiati, di mai-abbastanza-italiani. Ogni vita vissuta è una pagina del libro della Storia umana letta da vicino: il conflitto russo-ucraino lascia “carri armati bruciati, pezzi di ordigni esplosi ovunque” (p. 253); al Cairo, dopo i martelli della polizia, resta “corpo di sangue gettato sul ciglio della strada” (p. 292); la geografia cambia, “non c'era più la Jugoslavia!” (p. 303); e poi i ricordi amari: “alunni seduti sotto una pianta di ulivo attorno al tronco e la maestra in centro perché l'edificio della scuola era tutto distrutto” (p. 306).

Oltre ai conflitti civili e internazionali documentati, alle identità cercate, alla parità di genere rivendicata, alle strade di diaspora spinosa, alle vite immaginate lottate e al diritto a una voce propria affermato, emerge, sporadico ma decisivo, un altro tema: i cambiamenti intergenerazionali degli immigrati nel processo di integrazione. È lì, tra l'adattamento e il nascondersi dei genitori e, dall'altra parte, la de-etichettizzazione e la dichiarazione ad alta voce dei figli, che capiamo davvero chi siamo e impariamo a rispettare chi sono gli altri.

Auspichiamo, alla fine, che le emozioni feroci emerse dalle pagine — paura, angoscia e sofferenza — non siano più cicatrici di vergogna, ma tatuaggi d'orgoglio; e che i momenti di allegria, gratitudine e speranza diventino opere da custodire e da apprezzare nei tempi bui. La superdiversità che viviamo oggi non costruisce una torre di Babele che ci separa e ci divide; al contrario, apre uno spazio plurale che ci aiuta a comprenderci e in cui nasce anche la supervarietà dell'italiano che ascoltiamo in questo volume, frutto della libertà di dare voce alla pluralità delle identità che ci abitano.

Nota biografica

Yedi Yu è attualmente assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'Università di Bologna e docente del modulo *Italiano per sinofoni* all'interno del corso di *Didattica dell'italiano come L2 per la scuola dell'infanzia e la scuola primaria* presso il Dipartimento di Scienze dell'Educazione dell'Unibo. Ha insegnato esercitazioni di lingua e linguistica cinese presso il Dipartimento LILEC dell'Unibo.

yedi.yu2@unibo.it

Come citare questo articolo

Yu, Yedi (2025), “*Sono una voce. Storie migranti*”, «Scritture Migranti», a cura di Valentina Carbonara, Daniele Comberiati, Chiara Mengozzi, Borbala Samu, n. 19, pp. 317-320

<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/23807>

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.

ERRATUM

INTEGRER LE GENRE DANS L'ENSEIGNEMENT/APPRENTISSAGE DU LEXIQUE DU
TOURISME ET DE LA GASTRONOMIE

« SCRITTURE MIGRANTI », 18,/024

Sara Manuela Cacioppo

Due to a mix-up during the layout phase, an incorrect version of the following article was published:

Sara Manuela Cacioppo (2024), *Intégrer les genre dans l'enseignement/apprentissage du lexique du tourisme et de la gastronomie*, «Scrittura migranti», 18, pp. 215-243.

<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/21201>

The correct version, which differ for minor amendments in the text as well as in the in-text references, has been issued on 2025-02-05.

We apologize for the oversight.